М. В. АЛПАТОВ

ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНОПИСЬ
EARLY RUSSIAN ICON PAINTING

BY M. V. ALPATOV

МОСКВА «ИСКУССТВО» 1978 MOSCOW ISKUSSTVO

75 С1
А 51

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

Перевод
Н. ДЖОНСТОН
Художник
А. ТРОЯНКЕР
Цветная съемка
Э. СТЕЙНЕРТА

Translated
by N. JOHNSTONE
Designed
by A. TROYANKER
Colour photographs
by E. STEYNERT

А $\frac{80102-001}{025(01)-78}$ без объявл.

Несть бо на земли такого вида, ли красоты такоя . . .
мы убо не можем забыти красота тоя

«Повесть временных лет»

For on earth there is no such splendour or such beauty . . .
and we cannot forget that beauty

The Tale of Bygone Years

I

Со времен петровской реформы и вплоть до начала XX века иконами почти никто не интересовался. Во всяком случае, их художественные достоинства оставались незамеченными. Большинство старых икон было покрыто металлическими окладами, вековыми записями и копотью, и потому невозможно было их рассмотреть. Открытие древнерусской иконописи — это предмет законной гордости нашего столетия.

«Троица» Рублева была первым шедевром древнерусской иконописи, подвергнутым реставрации. Она поразила современников своими красками, но после реставрации была вновь закрыта окладом. Вскоре затем И. С. Остроухов начал планомерно подвергать расчистке иконы из своего прекрасного собрания. На выставке 1913 года широкие круги русского общества впервые смогли увидеть древнерусские, преимущественно новгородские, иконы во всей их первозданной красоте.

После Октябрьской революции дело собирания и раскрытия памятников древнерусской иконописи приобрело общегосударственные масштабы. Ленинские декреты о национализации памятников искусства положили основание для крупнейших хранилищ древнерусской живописи в Третьяковской галерее и в Русском музее в Ленинграде. Благодаря экспедициям по старым городам и реставрациям памятников иконописи наши музеи и доныне приумножают свои сокровища. В год 600-летия Андрея Рублева в бывш. Андрониковом монастыре в Москве был создан Музей древнерусского искусства его имени.

Открытие иконописи — это не только извлечение из забвения памятников древнерусского искусства, но и признание их эстетической ценности. Это открытие сопровождалось всеобщим восторгом, который не остыл еще и поныне и оказывает немалую помощь в деле собирания, сохранения и изучения древнерусских икон.

В подходе к иконописи среди исследователей существует несколько направлений. Одни авторы сосредоточили все внимание на фактической стороне дела, на времени возникновения и развития отдельных школ, на их влияниях друг на друга. Других занимает изобразительная сторона иконописи, так называемая иконография. Третьи отстаивают подход к иконе, как к живописи, и находят в древнем искусстве подлинные живописные красоты. Были и такие, что пытались прочесть в древней иконописи ее религиозно-философский смысл как порождение народного творчества. Для истории искусств наибольшее значение имеют попытки постижения путем внимательного рассмотрения памятников художественной ценности того, что создавали древние иконописцы. Этот вводный очерк опирается на подобного рода исследования.

По всем своим признакам иконопись так непохожа на привычную современному человеку живопись, особенно на живопись прошлого столетия, что легко поверить тому, что разгадать ее можно только через *учение об иконах*, которое много веков тому назад было выработано основоположниками православной догматики.

Действительно, икона — это не картина, в иконе воспроизводится не то, что художник имеет перед глазами, а некий прототип, которому он должен следовать. Почитание иконы вытекает из почитания прототипов. К иконам прикладываются, ждут от них исцеления. Им поклоняются потому, что в них изображается Христос, Богоматерь и святые. Иконы участвуют в совершении церковных обрядов. Иконопись — это в известной степени ритуальное искусство.

Почитание икон и их создание было строго регламентировано VII Никейским собором. Истинными творцами иконописи духовенство считало себя, художникам отводилась лишь роль исполнителей его замыслов. Решения Никейского собора как незыблемое основание иконописи были почти через тысячу лет вновь подтверждены на Стоглавом соборе.

I

From the time of Peter the Great's reforms to the beginning of the twentieth century scarcely anyone showed concern for or interest in icons. At any rate their artistic virtues remained unnoticed. The majority of old icons were covered with metal mountings, age-old repaint and candle soot and because of that it was impossible to see them properly. The discovery of early Russian icon painting is a matter of legitimate pride for our century.

Rublev's *Old Testament Trinity* was the first masterpiece of early Russian icon painting to be restored. It emerged in the full glory of its colours before amazed contemporaries, but after the restoration it was once more obscured with mounting. Soon afterwards I.S. Ostroukhov began a regular "cleaning" of the icons in his splendid collection. At the 1913 Exhibition wide circles of Russians had their first chance of seeing early Russian, predominantly Novgorodian, icons in all their original beauty.

After the October 1917 Revolution, the collection and restoration of relics of early Russian icon painting became a state responsibility. Lenin's decrees on the nationalisation of masterpieces of art laid the foundation for the large repositories of early Russian painting at the Tretyakov Gallery in Moscow and the Russian Museum in Leningrad. As a result of scientific expeditions to old towns, and the restoration of old icons, our museums continue to be replenished even today. The 600th anniversary of the birth of Andrei Rublev was marked by the opening of a museum of early Russian art named after him in the former Andronnikov Monastery in Moscow.

The discovery of icon painting means more than the revelation of hitherto forgotten relics of early Russian art. It is at the same time a recognition of their aesthetic worth, a discovery that was met with general approval. Even today our admiration has not subsided and this continues to be of considerable help in the collection, preservation and study of early Russian icons.

There are several trends in the approach to icon painting among scholars. Some authors concentrate their attention on the factual side, on the time when various schools arose and developed, and on their mutual influence. Others are drawn to the representational side of icon painting, to iconography. Yet others consider the icon primarily as a painting, discovering true pictorial beauty in this ancient art. There have been scholars who have attempted to read into early icon painting religious and philosophical meaning born of the creative forces of the nation. Of the greatest importance for art historians are attempts to discern the artistic merit of what was created by the early icon painters by a close study of the icons themselves. That is the basis of this introductory essay.

In all its characteristics icon painting is so unlike the painting to which modern man is accustomed, especially nineteenth century painting, that it is easy to believe that it can be understood only through a *teaching about icons* formulated many centuries ago by the originators of the Orthodox Church dogmas.

Certainly an icon is not a picture; the icon does not represent what the painter sees before him, but certain prototype the painter has to follow. Reverence of an icon stems from reverence for its prototypes. Icons are kissed, they are expected to heal and work miracles. They are worshipped because they are representations of Christ, the Virgin and the Saints. Icons play a part in Church ritual. Icon painting is to a certain degree a ritual art.

The reverence shown icons and their creation were put on a strictly regulated basis by the Seventh Ecumenical Council in Nicaea. The priests considered themselves the true creators of icon painting, and the artists were looked upon only as the executors of their ideas. The decisions of the Nicaea Council were confirmed as the stable foundation for icon painting almost one thousand years later, at the Council of the Hundred Chapters in Russia.

Theologians and Church historians take the view that icon painting is in fact the presentation of Church dogmas in visual images. Icon painting has its traditional canons which must, like religious dogma, be implicity obeyed, and in consequence icons are so like

Иконопись, по мнению богословов и историков церкви, — это, в сущности, церковные догматы, облеченные в зрительные образы. Так же как в богословии должны были соблюдаться догматы, так в иконописи — традиционные каноны. Этим объясняется, почему иконы так похожи друг на друга, порой почти не отличимы. По их внешнему виду не всегда легко определить время их возникновения. Некоторые иконы признавались нерукотворными. Считалось, что они созданы не человеком. Легенды об их чудесном явлении на земле заносились в летописи наряду со сведениями о самых жизненно важных событиях.

Нет необходимости оспаривать существование в Древней Руси *культа икон* как священных предметов. Нельзя отрицать того, что такой взгляд на них наложил свой отпечаток на иконопись. Однако в церковном учении об иконах трудно найти ключ к пониманию иконописи как искусства. Все иконы были предметами культа. Но лишь те из них, которые одновременно являются произведениями искусства, интересуют историю искусства. Иконы, лишенные художественных достоинств, могут представлять интерес для историка культуры, но не искусства. Отцы церкви считали, что если икона освящена, то, независимо от своих художественных качеств, она заслуживает почитания. Нас занимают в иконописи ее художественные ценности.

Широко распространенный и поныне *иконографический подход* к иконе имеет некоторые основания. Иконописцы обычно не придумывали, не сочиняли своего сюжета, как живописцы. Они следовали выработанному и утвержденному обычаем и церковными властями иконографическому типу. Этим объясняется то, что иконы на один сюжет, даже отделенные веками, так похожи друг на друга. Некоторые авторы находят, что отличить их вообще невозможно. Считалось, что мастера обязаны следовать образцам, собранным в иконописных подлинниках, и могут проявить себя только в колорите. В остальном они были во власти традиционных канонов.

Если не ограничиваться описанием и классификацией иконографических типов, но вникать в их внутренний смысл, то иконография, особенно так называемая иконология, может много дать для понимания древней иконописи. Но это вовсе не значит, что иконография — это единственный путь к изучению иконописи.

Нельзя утверждать, будто в иконописи всегда господствовали признанные и канонизированные типы изображений, что художники всего лишь послушно воспроизводили то, что существовало до них. Иконография, принятая на Руси, была плодом коллективного творчества многих поколений. Роль художников в нем была не меньшей, чем ученых богословов и церковных писателей. Канонизация иконографических типов — подлинники, видимо, появились на Руси сравнительно поздно, как признак окостенения традиции, оскудения иконографического творчества.

Многие сюжеты древнерусской иконописи перешли в нее из прошлого, но многое было создано заново. Возникновение на Руси и историческое развитие такой темы, как покров Богоматери, можно проследить по русским иконам XIII—XVI веков. Изобретением новгородских мастеров XV века была иконография чуда св. Флора и Лавра. В то же время возникла прекрасная композиция «Битва новгородцев с суздальцами» («Чудо от иконы «Знамение»).

120
114

Особенного внимания в древнерусской иконописи заслуживает то, что даже в рамках традиционных евангельских сюжетов при всем почтении к традиции мастерам всегда удавалось что-то прибавить от себя, обогатить, переосмыслить старинный образец, создать нечто новое. Главные усилия иконографии обычно направлены на поиски прототипов в более раннем искусстве и в литературе, но нельзя недооценивать и то новое, что содержит в себе едва ли не каждый вариант.

В средневековой литературе различают *канонические тексты* и *апокрифы*, народные легенды, которые церковью считались ложными. Иконопись — это нечто подобное апокрифам. И это не только потому, что художники вдохновлялись

one another that at times it is scarcely possible to distinguish between them. Nor is it always easy to determine their date just by looking at them. Some icons were considered not to have been created by human agency but to be of supernatural origin. Legends about their miraculous appearance on earth were recorded in chronicles side by side with information about the most important events in the life of the people.

There is no reason to doubt that there existed in Ancient Rus a *cult of icons* as sacred objects. Nor is there any reason to deny that such an attitude left its mark on icon painting. However, it would be wrong to consider the Church's teaching on icons to be the key to understanding icon painting as an art. All icons were cult objects. But only those of them which proved at the same time to be works of art are of importance to art history. Icons devoid of artistic worth may be of interest to the historian of culture, but not to the art historian.

The Church Fathers considered that if an icon was consecrated it merited reverence regardless of its artistic quality. For us the point of interest is the icon's artistic worth.

There are some grounds for the *iconographical approach* to the icon—an approach that is widespread even today. Icon painters did not usually invent their subject as painters do. They followed an iconographical type, developed and established by custom and the Church authorities. This is why icons representing the same subject, even when centuries apart, are so alike. According to some historians it is absolutely impossible to differentiate between them. The artist was considered to have a duty to follow the examples gathered in the so-called *podlinniki* (manuals) and only the choice of colours was at his discretion. In everything else he was supposed to be governed by the traditional canons.

If one does not limit oneself to the description and classification of iconographical types, but penetrates to the heart of the matter, then iconography, especially so-called iconology, can contribute a great deal to an understanding of early icon painting. But this is far from meaning that iconography is the only key.

It would not be true to say that only the approved and canonised types of representations prevailed in icon painting, that artists only obediently reproduced what existed before them. The iconography that became accepted in Rus was the outcome of the collective work of many generations, and in this the painters played just as important a role as the learned theologians and religious writers. The canonisation of iconographical types, the *podlinniki*, apparently emerged comparatively late as a sign of the ossification of tradition, of the impoverishment of the creative iconographical approach.

Many themes in early Russian icon painting came from the past, but many other were created anew. The origination in Russia and the historical development of such a theme as the *Intercession of the Virgin* can be followed in Russian icons of the thirteenth to sixteenth centuries. Fifteenth century Novgorodian artists were responsible for the iconography of the *SS Florus and Laurus* icons. The fine composition, *The Battle of the Suzdalians and the Novgorodians* (The Miracle Worked by the Icon of the Virgin of the Sign), originated in the same period.

120

114

The fact that even within the context of traditional biblical subjects, and with all due respect for tradition, painters were always able to add something of their own, to enrich and give a fresh interpretation to the ancient canons and to create something new deserves special attention. The main aim in iconography was usually to seek out prototypes in the art of earlier periods and in literature, but one should not overlook or underestimate the new element to be found in virtually every new version of a theme.

The distinction was made in medieval literature between *canonical texts and the apocrypha*, folk legends which the Church frowned upon. Icon painting can be compared to the apocrypha, and not only because artists often drew for their inspiration on these legends (for example, in the *Nativity of Christ* or the *Dormition*). In the same way painters themselves frequently created pictorial apocrypha. This is the most *poetic* aspect of early icon painting.

этими легендами (например, в «Рождестве Христовом», «Успении»). Сами художники нередко создавали изобразительные апокрифы. Это и есть самое *поэтическое* в древней иконописи.

Тема успения Богоматери подверглась в иконописи коренной переработке на протяжении столетий. Новгородская икона XII века примыкает к каноническому византийскому типу. Апостолы и святые, стоящие вокруг ложа умирающей Марии, выглядят осиротевшими, каждая фигура погружена в глубокую печаль, но остается одна со своим горем. В феофановском «Успении» более страстно выражено отчаяние апостолов, но над ложем умирающей высится огромная фигура Христа, из полумрака темно-синего ореола вырывается пламенеющий херувим.

34

62

В русских «Успениях» XV века сцена приобретает новый смысл. Над печалью и горем отдельных персонажей доминирует всеобщее одушевление, радость единения людей, собравшихся к ложу Марии и поющих ей славу. Русские «Успения» — это, в сущности, многоустая похвала Богоматери, ожидание ее вознесения на небо. И в этом они решительно отличаются от византийских икон на эту тему, рисующих таинство смерти.

7 91

Аналогичные изменения происходят и в других темах иконописи. Они говорят о закономерности развития иконографии на Руси.

Некоторые особенности древнерусской иконописи объясняются ее *византийскими корнями*. Первые иконы были привезены на Русь из Царьграда. Первые мастера-иконописцы, работавшие в стране, были греки. В XIV веке в Новгороде и в Москве прославился Феофан Грек и оказал заметное влияние на русских художников. Византийская иконопись отличается утонченностью своего мастерства. На ней лежит отпечаток то царственной роскоши, то монашеской суровости. Через византийцев русские иконописцы узнали великую древнегреческую традицию и примкнули к ней.

Однако как ни сильно и плодотворно было воздействие на древнерусскую иконопись византийской, это не исключало между ними расхождений. Они дают о себе знать уже в древнейший период. «Богоматерь Владимирская», икона, вывезенная из Царьграда, при всей одухотворенности своего скорбного лика — это живая плоть, почти как в позднеантичном портрете. У Богоматери в иконе «Богоматерь Великая Панагия» в большей степени иконописный лик, более отрешенный, возвышенный и идеальный.

1

37

Две погрудные иконы: архангел новгородский и архангел кипрский, оба в ярко-красных плащах и со смуглыми лицами, на первый взгляд похожи, как родные братья. Но и между ними есть расхождения. В византийской иконе более суровый лик, в новгородской выражение более мягкое. В новгородской иконе в угловатых складках одежды открыто выявлена иконописная условность.

2 3

Две иконы Иоанна Предтечи дают еще больше оснований для того, чтобы говорить о различиях между обеими школами. Тем более что русская икона относится к периоду зрелости русской школы и, возможно, вышла из мастерской Рублева. Иоанн Предтеча в обоих случаях — это суровый аскет, отшельник, с поникшей головой и печальным взглядом. И все же русский мастер смягчил эту суровость выражением доброты, черты лица и очертания фигуры более закруглены, волосы приглажены, в лице проглядывает нечто рублевское, ангельское.

4 5

Икона «Благовещение» из Загорска, видимо, написана на Руси, но выделяется классической царьградской чистотой форм и прежде всего затейливостью своей помпеянского типа архитектуры. Но в чисто греческом «Благовещении» тела людей, в особенности фигура выглядывающей из-за колонны служанки, в большей степени плотские, тяжелые, хочется сказать, языческие. Это порождение византийского классицизма, почти пастиш, подделка под античность. В московской иконе античность просветленная, прошедшая сквозь горнило иконной одухотворенности. Фигура ангела едва ступает по земле, легко парит. В нем есть уже предвосхищение грации рублевских ангелов.

9

8

The theme of the *Dormition of the Virgin* underwent radical changes throughout the centuries of icon painting. The Novgorodian twelfth century icon comes close to the canonical Byzantine type. The Apostles and the saints standing around the couch of the dying Mary have a bereaved air; each figure embodies profound grief, but each of them remains alone in his sorrow. In the *Dormition* by Theophanes the Greek, the despair of the Apostles is expressed with greater passion, but above the couch towers an enormous figure of Christ, and a brightly glowing cherub bursts through the half-light of the blue mandorla.

In fifteenth century Russian *Dormitions* the scene acquires new meaning. Above the grief and sorrow of individual personages there prevails an all-pervading sense of exaltation, of joy at being united in gathering around Mary's deathbed to glorify her name. Russian *Dormitions* in essence amount to a choir singing alleluiahs to the Mother of Christ prior to her ascension to Heaven. In this they differ radically from Byzantine icons on the same subject, which depict the mystery of death.

Analogous changes take place in other themes in icon painting, testifying to the logical development of iconography in ancient Rus.

Some features of early Russian painting can be explained by its *Byzantine origin.* The first icons were brought to Rus from Constantinople, while the first master icon painters who worked in the country were Greek. In the fourteenth century Theophanes the Greek became famous in Novgorod and Moscow and exerted considerable influence on Russian painters. Byzantine icon painting is distinguished by the finesse of its technique. In some respect it bears the imprint of royal splendour, in others of monastic austerity. It was through the Byzantines that Russian icon painters came to know the great, early Greek tradition, and to follow it.

But however strong and fruitful the influence of Byzantine icon painting might be on the icon painting of Ancient Rus it did not rule out certain differences between them. These showed themselves even in the earliest period. The *Virgin of Vladimir*, an icon brought from Constantinople, is in fact, despite the spirituality of the Virgin's face, a flesh-and-blood portrait, similar to those of late antiquity. The Virgin in the icon popularly known as the *Virgin Great Panagia of Yaroslavl* presents a more traditionally icon-like countenance devoid of any earthliness, more elevated and idealised.

The two half-length icons, the *Archangel Michael* from Novgorod, and the *Archangel Michael* from Cyprus, both depicted the Archangel wearing bright red cloak, and with swarthy countenance, looking very much alike. But there is a number of differences. On the Byzantine icon the face is sterner, while the Novgorodian one has a gentler expression. On the Novgorodian icon conventions of icon painting are clearly expressed in the angular folds of the clothes.

The two icons of *St. John the Baptist* afford still stronger grounds for speaking of the differences between the two schools. The differences are especially pronounced here since the Russian icon dates back to the mature period in the Russian school of icon painting, and possibly originated in Andrei Rublev's workshop. In both cases St John the Baptist is an austere ascetic, a hermit represented with bowed head and sorrowful gaze. Nevertheless, the Russian painter managed to soften the severity of the countenance, giving it an expression of kindness; the features of the face and the outlines of the figure are rounded and flowing, the hair is smoothed down, and the face has some features typical of Rublev's angels.

The icon from Zagorsk, the *Annunciation*, was apparently painted in Rus, but displays the classical purity of form, especially in the involved Pompeiian type of architecture. But in the purely Greek *Annunciation* the figures of the personages, especially that of the handmaiden peeping out from behind a column, are for the most part quite heavy, fleshy, and one is tempted to say, pagan. This derives from Byzantine classicism and is practically a pastiche, faking antiquity. In the Moscow icon the classicism has come through the cleansing flames of the spirituality, associated with icons, as it were, and is softer, purified. The figure of the angel seems to hardly touch the ground, to hover lightly above it. These features are forerunners of the graceful Rublev angels.

10 Еще более разительно различие между ангельским ликом Звенигородского чина
11 и ангелом из Высоцкого чина, привезенного в Москву из Царьграда. Правда, на этот раз сравнивается произведение рядового византийского мастера с гениальным творением величайшего мастера русской школы — Рублева. Тип лица в обеих иконах общий: тонкий нос, мелкие глаза, маленькие губы. Но в византийской иконе выпуклость форм подчеркнута пробелами, румянцем щек. У Рублева они неосязаемы, предельно одухотворены. Художник легко обозначает черты лица, отсюда впечатление ангельского целомудрия и нежности.

Среди икон нерусского происхождения только на Балканах встречаются такие, в которых предвосхищаются некоторые особенности русской школы. Таковы
12 16 иконы «Дмитрий Солунский» и «Чудо в Хонех» из Хиландара. В них меньше лепки форм, чем в иконах греческих, сильнее выделены силуэты, гибкий, певучий контур, краски более открытые и звонкие. До сих пор неизвестно, каким образом эти иконы балканского происхождения могли быть известны в Древней Руси.

Изучение византийских и балканских корней древнерусской иконописи заслуживает внимания. Но гораздо важнее тот *чисто русский отпечаток*, который лежит на большинстве древнерусских икон.

В последнее время стали исследоваться связи между древнерусским искусством и культурой эпохи. Они не принимались во внимание старой иконографической школой, которая видела в иконописи лишь порождение церковности, религиозности и монашеского аскетизма.

Изучение исторических предпосылок, историко-культурной основы древней иконописи помогает глубже понять ее роль в жизни того времени. Конечно, это не значит, что каждое произведение русской иконописи можно возводить к определенным историческим или историко-культурным предпосылкам. В ее развитии была и своя внутренняя закономерность. Но тем не менее русская иконопись — это историческое явление, и первая задача историка — поставить его в связь с историей страны и народа.

Расцвет русской иконописи падает на вполне определенное время от конца XIV и до середины XVI века. Что представляет собой этот период русской истории? Его можно определить следующим образом. Пройдя через тяжкие испытания татарщины, русский народ находит силы начать борьбу за независимость, при этом хранит верность унаследованным через византийцев заветам греческой античности и христианства. Он еще не свершил всего, что ему предстояло совершить, но уже начал объединяться ради успешной борьбы с врагом и осознавать свое единство. В искусстве, как в предварительной модели, он выражает свои чаяния и стремления, общественные, нравственные, религиозные идеалы. Расцвет иконописи предшествовал возникновению самодержавия, во многом порожденного борьбой с Востоком и при этом приобретшего черты восточного деспотизма. Расцвет падает на годы исторического кануна. Отсюда в иконах так много утопического возвышенно-идеального, несбыточно прекрасного.

II

Современного человека не могут не удивлять резкие противоречия между жестокостью и грубостью нравов феодальной Руси и благородством и возвышенностью искусства. Это вовсе не значит, что оно отворачивалось от драмы жизни. Считать, что гении того времени творили в полной отрешенности от окружающего, значит переносить в прошлое болезни современного модернизма. Русские люди той эпохи вникали в ход жизни, но стремились вложить в искусство то, чего им не хватало в действительности и к чему их влекли чаяния народа. Удивительная чистота и покой, которыми дышат создания Рублева, подобны тишине на поле боя между двумя кровопролитными битвами.

Even more striking is the difference between the face of the angel from the Zvenigorod
10 11 *Deesis Range* and the angel from the Vysotsky *Deesis* which was brought to Moscow from Constantinople. True, in this instance we are comparing painting by a rank-and-file Byzantine artist with something created by the greatest genius of the Russian school—Andrei Rublev. The type of the face is similar in both icons: the fine straight nose, small eyes and mouth. But in the Byzantine icon the modelling of the features is heavily accentuated by highlighting and rosy tinting of the cheeks. In Rublev's icon the features are almost ethereal, spiritual in the extreme. The painter moulded the features in a light, delicate way which leaves an impression of angelic chastity.

As regards icons of non-Russian origin only in the Balkans have I encountered any that anticipate certain features of the Russian school. Such are the icons of *St Demetrius of*
12 16 *Thessalonica* and the *Archangel Michael's Miracle at Chonae*, from Hilandar. They show less modelling of form than the Greek icons, but the silhouette and the flowing contours are more strongly accentuated, and the colours more bright and resonant. It is not known how these icons of Balkan origin could have influenced the Russian school. The Byzantine and Balkan roots of early Russian icon painting are worth studying. But one should not forget that the *purely Russian imprint* which can be observed in the majority of early Russian icons was of decisive significance.

Contacts between early Russian art and the general culture of the epoch have recently been attracting the attention of historians. Such contacts were ignored by the old school of iconography, which saw icon painting only as the product of the Church, religious beliefs and monastic asceticism.

A study of its historical premises, its historical and cultural basis makes for a deeper understanding of the role of early painting in the life of that period. This does not mean, however, that every phenomenon of significance in Russian icon painting can be traced back to and linked with certain historical or historico-cultural premises. The development of icon painting also had its own inner logic. At any rate Russian icon painting is a historical phenomenon and the first task of a historian is to find its proper place in the history of the country and the nation.

The heyday of Russian icon painting occurred at a quite definite period dating from the end of the fourteenth to the mid-sixteenth century. What, in fact, is this period in Russian history? It can be described in the following way. After going through the most taxing trials of the Tartar invasion, the Russians found the strength to begin fighting for their independence while preserving faithfully the legacy of classical antiquity and Christianity which had come to them via Byzantium. The Russian people had not yet achieved what was to be accomplished later, but Rus was already beginning to unite for its successful struggle against the enemy, and was growing progressively more aware of its unity. In their art, as in a preliminary model, the people expressed their hopes and aspirations, their social, moral and religious ideals. The heyday of icon painting preceded the rise of autocracy which emerged in the struggle against the Orient and acquired features of oriental despotism. The heyday occurred during a period which might be termed a historical prelude. This is why the icons display so much that is utopian, elevated, ideal and incredibly beautiful.

II

Modern man cannot help but be amazed at the sharp contradictions between the cruelty and crudeness of morals in feudal Rus and the nobility and loftiness of its art. This does not mean, however, that art turned away from the drama of life. Anyone who considers that the geniuses of that period created in absolute isolation is transferring to the past the afflictions of modern art in our time. The Russian people of that period were well aware of contemporary events, but they aimed to achieve in art what they lacked in reality, for which they were striving and hoping to achieve as a nation.

Из всех сокровищ древней иконописи историка, естественно, привлекают больше всего такие, в которых очевидно их прямое отношение к народной жизни того времени. Образы мучеников Бориса и Глеба выглядели тогда как увещевание князей отказаться от междоусобий, от которых так страдала вся страна. «Молящиеся» новгородцы — это памятник самосознания новгородской купеческой знати и ее благочестия. В «Битве новгородцев с суздальцами» проявился местный патриотизм тех лет, когда новгородской свободе стали угрожать полки московских князей. Иконы Петра и Алексия — это прославление гражданской доблести князей церкви, сподвижников московских князей. Наконец, «Церковь воинствующая» — слава царственной Москве с молодым Иоанном IV во главе. Эти иконы могут быть названы историческими, гражданственными. Их можно уподобить публицистическому посланию старца Елеазарова монастыря Филофея на тему: «Москва — третий Рим».

107 114 192

Среди икон имеется немало таких, в которых воплощены воззрения духовенства, как белого, так и черного. Из наиболее известных достаточно назвать новгородскую икону «Отечество» XIV века и «Троицу» Рублева. Историки видят в них защиту церковных догматов о Троице, которые в те годы подвергались сомнению еретиками. С другой стороны, икона «Апокалипсис» московского Успенского собора — не только отклик на волновавшие общество ожидания конца мира. В ней косвенно отразились и воззрения так называемой ереси жидовствующих. Еще более очевидно прямое воздействие церковной догматики в иконах Благовещенского собора, которые в середине XVI века дали повод для нападок Висковатого и для постановлений Стоглавого собора.

82 159 191

Среди древнерусских икон можно выделить особую группу таких, в которых проявились народные идеалы, сказала свое слово «земледельческая Русь». Это в первую очередь иконы, посвященные покровителям скота Георгию, Флору и Лавру, Власию, может быть, и Илье Пророку, которого изображали на ярком огненном фоне как преемника языческого бога грома и молнии Перуна. В некоторых случаях, возможно, в иконопись проникало и народное двоеверие, в частности почитание Матери Сырой Земли.

57 133

Историку важна каждая возможность протянуть соединительные нити между загадочным искусством иконописи и тем, что нам достоверно известно о воззрениях, о верованиях и о суевериях людей того времени. Но это далеко не всегда удается сделать без натяжек. Такие шедевры, как «Троица» Рублева и «Апокалипсис» Кремлевского мастера, имеют более широкий смысл, чем тот, который в них вкладывали люди того времени. Недаром они и поныне волнуют нас не меньше, чем мраморы Фидия или Микеланджело. Неужели же для того только, чтобы оспорить ересь, нужно было создавать дивное творение Рублева, чтобы противодействовать московским притязаниям на Новгород — икону на тему воинской легенды. Свободомыслие искоренялось тогда кострами, на вражескую рать отвечали ратью. Задача историка — глубже вникнуть в древнее искусство, уяснить себе, каким образом оно служило средством духовного воспитания, понять, каковы были художественные ценности, без которых в то время не мог обойтись человек.

159

Характерная особенность древнерусской иконописи, отвечавшая социальной структуре Древней Руси, — это наличие в ней слоя «господского» и «крестьянского». Среди икон выделяются, с одной стороны, роскошные, порой утонченные работы мастеров из княжеских центров, а также близких к боярской верхушке и, с другой стороны, изделия посадских и крестьянских мастеров, более бедные по материалу и по краскам, более незамысловатые по характеру. Это не значит, что каждая сторона имела свои святыни и только их почитала. Иконография была общей. Городские и сельские мастера соревновались друг с другом в работах на одну и ту же тему, которые были выполнены по одним и тем же образцам, прорисям.

21

«Богоматерь Ярославская» из бывшего собрания И. С. Остроухова — зрелое совершенное искусство, в нем проявилось глубокое философское осмысление

The remarkable purity and peace pervading Rublev's paintings can be likened to the peace on the battlefield between two bloody battles.

Of all the treasures of early icon painting the historian is naturally attracted first of all to those which display a direct link with the life of his time. The images of the martyrs, *Boris and Gleb*, seemed to appeal to the people to fight against the internecine strife from which the entire country suffered. The *Praying Novgorodians* reflected the outlook of the rich Novgorodian merchants, their pride and piety. The *Battle of the Suzdalians and the Novgorodians* reflected the local patriotism of those years when the freedom of the city of Novgorod was threatened by the princes of Moscow. The icons of *St Peter* and *St Alexius* are in fact glorification of the patriotic endeavours of these princes of the Church, the collaborators of the Moscow princes. Finally, the *Church Militant* is the lauding of Moscow as a kingdom with the young Ivan the Terrible at its head. These icons can be called historical, of a secular nature. They may be likened to the homily of Philotheus of the Yeleazarov Monastery on the theme: Moscow, the Third Rome.

107

192

Among the icons there are many which represent the outlook of the clergy, both monastic and pastoral. Of the better known ones I shall quote the fourteenth century icon of the *New Testament Trinity* and Rublev's *Old Testament Trinity*. Historians see in these an attempt to uphold the Church dogmas on the Trinity which in those years were doubted by heretics.

82

On the other hand, the icon of the *Apocalypse* in the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin is not only a reaction to the expectation of the end of the world which perturbed the nation, it indirectly reflected also the point of view of the "heresies of Judaism". The direct influence of the Church dogmas is even more apparent in the icons of the Cathedral of the Annunciation, which in the mid-sixteenth century provided grounds for the attacks of Viskovaty, and for the decisions of the Ecumenical Council of the Hundred Chapters.

159

191

A distinct group can be discerned among early Russian icons which reflects popular ideals, and especially those of "the Rus of the tillers of the earth". These are first of all the icons representing the patron saints of domestic animals—George, Florus and Laurus, Blaise and, perhaps, the Prophet Elijah, who was depicted against a bright, fiery background as a successor to Perun, the pagen god of thunder and lightning. Perhaps in some cases icon painting also reflected the duality of popular beliefs, especially reverence for fecund Mother Earth.

57

133

Every possibility of finding connecting links between the mysterious art of icon painting and what is reliably known about the world outlook, beliefs and superstitions of the people of that time is very important to the historian. But this cannot always be done —not by any means—without stretching a point. Such masterpieces as Rublev's *Old Testament Trinity* and the Kremlin Master's *Apocalypse* have a much broader meaning than that which the people of that time saw in them. No wonder these icons still have power to stir people, even today, no less than the marbles of Pheidias and Michelangelo. Surely it was not only with the aim of defeating heresy that Rublev created his wonderful painting, or another artist his icon on the theme of a military legend just to counteract the aspirations of Moscow to the Novgorod lands? Free thinking was fought with witch-hunting, and wars were the answer to wars. The task of the historians is to delve deep into early art and to find out in what way it served as a means of spiritual education of man; to understand what were the artistic values which were essential to man in those days.

159

A characteristic feature of early Russian icon painting, well in keeping with the social structure of Rus at the time, is the existence of two layers, two strata, that of "the lords", and that of "the peasants". There are those icons which are distinguished for their splendour and at times extremely refined work by painters from centres of principalities or close to the upper crust of society; on the other hand there are icons painted by *posad* or village craftsmen, which are poorer in material and colour, and less profound in character. It cannot be said that each side had its special holy relics and looked only to them for assistance. The iconography was general. Quite frequently the painters

20 темы умиления, мастерское владение формой. В «народной реплике» иконы формы менее органичны и гибки, контуры угловаты, исчезает объем, зато в наклоне головы Марии столько теплоты и искренности выражения, что это искупает все «недостатки». Трудно решить, какому варианту следует отдать предпочтение.

197 «Архангел Михаил-воевода» из собрания П. Д. Корина отвечает народным
198 представлениям о карающей небесной силе. Икона «Архангел Михаил, попирающий дьявола» С. Ушакова — более изысканная по выполнению, более западническая. Следовательно, она более прогрессивна. Но на этот раз народный мастер вышел из состязания победителем.

Иконы северной школы XVIII века менее искусны по рисунку, чем ярославские иконы конца XVII века. Но в народных иконах нередко больше поэзии красок, чем в сухой графической манере ярославских мастеров, предвосхищающей виртуозность позднейших палехских лаков.

Профессиональное и фольклорное течения составляют в целом неотделимые части древнерусской иконописи. Одно немыслимо без другого.

Изучение исторического развития древнерусской иконописи помогает понять ее сущность. Она имела и свое начало и свой конец. Мы говорим о подъеме, расцвете и упадке. Но от этой последовательности были отклонения.

Современные исследователи уделяют много внимания выяснению времени и места возникновения отдельных икон. Но датировать их по характеру выполнения хотя бы по десятилетиям очень трудно. Развитие протекало в разных местах с различной быстротой. То, что в Новгороде и в Москве происходило в XIV—XV веках, в глуши на Севере сохранялось еще до XVII и даже до XVIII века. Простой хронологический ряд памятников не дает представления о том, чем было историческое развитие иконописи.

В XI—XII веках на Руси преобладала иконопись византийского характера, иконы, преимущественно большого размера, походили на фрески. Изображались вели-
35 чественно спокойные фигуры, с устремленным на зрителя взглядом. В ранних иконах царит эпическое спокойствие, в конце XII века в ликах больше драма-
38 39 тизма. В смягченности выражения Спаса и архангела «Златые власа» угадываются черты слагавшейся русской школы. Никола Новодевичий — это почти
40 41 живой, психологический портрет. Лицо Николы новгородской школы из Духова монастыря — это, как и во фресках Нередицы, выразительная маска с рас-
42 ширенными глазами и подчеркнутыми морщинами. Кремлевская икона «Богоматерь» с ее обилием золота — это еще отголосок византийской мозаики и эмали.
43 В «Богоматери Белозерской» с красным нимбом — первые признаки чистого колоризма русской школы.

В XIII—XIV веках в некоторых работах сохраняется и развивается киевская домонгольская традиция. Новое явление этого времени — возникновение русского примитива. Работы художников наивны и даже неуклюжи, но в них, особенно в житийных клеймах, подкупает непосредственность выражения, яркость красок, младенческое простодушие. Вынужденный разрыв с домонгольскими традициями помогал сложению национальной русской школы.

В конце XIV века на Руси поднимается новая волна византийских влияний, на этот раз эпохи Палеологов. Самым крупным их проводником был гениальный мастер Феофан Грек. Его искусство-страстное, драматичное, мудрое, суровое, порою трагически напряженное, нередко возвышенно прекрасное — произвело сильнейшее впечатление на русских мастеров. Впрочем, русская иконопись пошла своим путем.

Иконопись Рублева и его современников — это явление высочайшего подъема московской школы начала XV века. Рублев преодолевает драматизм и суровость Феофана и в облике людей, в выражении их лиц, и в характере форм и красок. Творчество Рублева — одна из вершин русской иконописи.

Рядом с московской школой в XV веке расцветает иконопись в вольном городе Новгороде. Менее созерцательная, чем московская, она обладает не меньшей

in the centres and in the villages vied with each other in painting icons on the same theme, on the basis of the same "patterns" or types.

21 The *Virgin of Yaroslavl* from the former Ostroukhov collection is an example of mature, highly perfected art, in which is displayed a profound philosophical comprehension of the theme of the *Virgin Eleusa*, and a masterly handling of form. In the "popular 20 version" of the icon the forms are less organic and flexible, the contours are angular and volume practically non-existent, but on the other hand there is so much warmth and sincerity in the inclination of Mary's head that it compensates for all the "short-197 comings". It is difficult to decide which version to prefer. The *Archistrategus Michael* from Korin's collection illustrates the popular belief in divine punishment. The *Archangel* 198 *Trampling the Devil Underfoot* by Simon Ushakov is more exquisite in technique, more like Western painting and consequently more advanced. But in this "competition" the folk artist is the winner.

Eighteenth century icons of the Northern school are less skilful in linear design than the late seventeenth century icons from Yaroslavl. But the folk icon often shows greater feeling for poetry and colour than the dry graphic manner of the Yaroslavl artist which was a preview of the virtuosity of the subsequent Palekh painters.

The professional and the folklore trends are in a way indivisible parts of early Russian icon painting. One is unthinkable without the other.

A study of the historical development of early Russian icon painting helps one understand its nature. It had its beginning and its end. We can speak of rise, efflorescence and decline. But there were continually deviations from this sequence.

Modern researchers pay much attention to determining the date and provenance of individual icons. But it is extremely difficult to date them according to character of execution even in terms of decades. The pace of development differed from place to place. The stage that Novgorod and Moscow went through in the fourteenth and fifteenth centuries was still being experienced in remote parts of the North up to the seventeenth and even the eighteenth century. A straightforward chronological arrangement of surviving icons gives no idea of the historical development of icon painting.

In the eleventh and twelfth centuries it was icon painting of a Byzantine character that predominated in Rus; and in the main large icons resembled frescoes. The majestically 35 calm figures were depicted in frontal poses gazing at the viewer. Epic calm reigns in early icons, and towards the end of the twelfth century images become more dra-38 39 matic. In the somewhat gentler expression of the *Saviour* and the *Archangel with the Golden Hair* the features of the emergent Russian school can be discerned. *St Nicholas* 40 from the Novodevichy Monastery is practically a living, psychological likeness. The 41 face of St Nicholas on the icon from the Dukhov Monastery in Novgorod is, like the frescoes of Nereditsa, an expressive mask with wide-open eyes and emphasised wrinkles. 42 The icon of the *Virgin* from the Kremlin in Moscow, with its abundance of gold, reflects the Byzantine mosaics and enamel work by which it was influenced. In the 43 *Virgin of Belozersk*, with its red halo, we see the earlier features of love for pure colour characteristic of the Russian school. In the thirteenth and fourteenth centuries the Kievan pre-Mongol traditions were preserved and developed in some works. A new manifestation of this period was the appearance of the Russian primitive. The works of these painters are naïve and even crude, but they are captivating with their spontaneity of expression, bright colours and childlike simplicity, especially in border scenes. The enforced break with the pre-Mongol tradition helped the emergence of a national Russian school.

At the end of the fourteenth century a new wave of Byzantine influences, this time of the epoch of the Paleologues, spread throughout Russia. Its most prominent representative was the great master Theophanes the Greek. His art—passionate, dramatic, wise, austere, at times tragically intense and frequently lofty and splendid—left a deep impression on Russian painters. But Russian icon painting proceeded along its own course.

The icon painting of Rublev and his contemporaries is a phenomenon of the tremendous upsurge of the Moscow school early in the fifteenth century. Rublev broke away

поэтичностью. Изысканная по вкусу, она по духу близка к фольклору. Новгородские иконы блещут звонкими праздничными красками, в церковных памятниках есть элементы светского. В Новгороде не было гения, равного Рублеву, хотя новгородские меценаты высоко ценили иконописное мастерство. Большинство [120] новгородских икон отмечено высоким уровнем исполнения. Недаром новгородская школа раньше других нашла себе признание.

Псков был «младшим братом» Новгорода, но псковские иконы заметно отличаются от новгородских. В них меньше артистизма в выполнении, зато больше поэтических озарений. Рисунок нетвердый, но выразительный, краски жгучие, [132] вспыхивающие и горящие внутренним светом. Подкупающая непосредственность в лицах, страстность чувств, пламенная вера.

За последнее время стали проясняться черты других школ древнерусской жи- [141 142] вописи: тверской, суздальской и т. д. Более других ясны особенности северной, идущей от новгородских традиций, но отличающейся патриархальной нето- [147] ропливостью. Это искусство деревенское, мужицкое, крестьянское. В нем намечаются черты позднейших расписных прялок: незатейливость замысла, грубоватость и нескладность рисунка, бедность красок и вместе с тем подкупающее простодушие.

В конце XV века на небосклоне Москвы появляется новая звезда — мастер Дионисий. Он многим был обязан своему великому предшественнику Рублеву, но во многом и отклоняется от него. И это вовсе не означало снижения мастерства. Искусство Дионисия зрелое, сдержанное в выражении чувств, возвышенное, созерцательное, изысканное, благородное и глубоко человечное. Дионисий был тончайшим колористом, его краски, нежные, прозрачные, складываются в благозвучные аккорды, особенно в изображениях торжественных многолюдных сцен. Но это не холодный, официальный византинизм. Все пронизано у него [153 154] светлой и возвышенной праздничностью.

Дионисий оказал на современников едва ли не большее влияние, чем в свою эпоху Рублев. На всю первую половину XVI века ложатся отблески его поэзии красок. В иконах этого времени появляется повествовательность, но литературная, дидактическая сторона не вытесняет живописной прелести образов. Не- [159] которые иконы XVI века заключают в себе огромное изобилие мотивов, как настоящий фресковый цикл.

Резкий поворот падает на середину XVI века. Догматические споры по поводу новых икон и утверждение Стоглавом церковного контроля над иконописцами [191] положили конец личному благочестию художников и расцвету иконописи. Собор ссылался на Рублева, как на образец, но по существу оборвал идущую от него драгоценную нить. Строгановские мастера пытались примкнуть к заветам новгородцев. В их красках, в миниатюрности их письма есть элементы искусства. [194] В остальном иконопись становится иконографичной, каноничной и в эстетическом отношении уступает предшествующим векам. Только в глухих уголках [149] Севера, особенно в работах крестьянских мастеров, сохранялась жилка свободного творчества.

Этот очерк развития древнерусской живописи в силу его краткости схематичен. Но при попытке охватить ее одним взглядом трудно избежать схематизма. Историк, естественно, стремится угадать в искусстве логику исторического развития. В древнерусском искусстве прежде принято было искать последовательно прогрессивное развитие от средневековой «условности» к «реальности» нового времени. Концепции по восходящей линии противостоит пирамидальная: начало, расцвет, упадок. На самом деле развитие русской иконописи не было прямолинейным. Вершины были едва ли не в каждую эпоху, были и падения и застои (в частности, в Москве в середине XV века). Искусство двигалось вперед и вместе с тем всегда стремилось к духовному и эстетическому совершенству. Большую роль играли гении: Рублев, Дионисий и Кремлевский мастер. Судьбу древнерусской иконописи нельзя приноравливать к общепризнанной схеме стилевого развития Запада. Самое развитие ее было своевольно, со скачками

from Theophanes' dramatism and severity in appearance, in facial expressions and in form and colour. Rublev's art is one of the highest peaks in Russian icon painting.

In addition to the fifteenth century Moscow school, icon painting flourished in the free city of Novgorod. Perhaps less contemplative than the Moscow school, it is no less poetic, refined in taste; it is close to the spirit of folklore. Novgorodian icons sparkle with ringing, festive colours, and there are secular elements in these religious works of art. Novgorod had no genius equal to Rublev's, but as Novgorod art patrons set great store on icon painting, the majority of Novgorodian icons are distinguished by 120 their very high level of execution, and it is not surprising that the Novgorod school won recognition earlier than the others.

Pskov was the "younger brother" of Novgorod, but Pskov icons differ markedly from those of Novgorod. They display less artistry in execution but, in constrast, have greater poetic inspiration. The linear design is hesitant though expressive, and the colours 132 are hot, burning, flaming with an inner fire. There is spontaneity in the faces, passionate feeling, ardent faith.

Certain features of other schools have emerged over the last few years, including the 141 142 Tver and Suzdal schools. Most clearly expressed are the individual peculiarities of the Northern school, which was based on Novgorodian traditions, but had a particular, 147 leisurely air. This is the art of the village, of the peasants. In it one can discern hints of features of the decorated distaffs which were to come later; there was a simplicity of conception, a rather crude and clumsy manner of drawing, poverty of colour, and at the same time, an appealing sincerity.

Towards the end of the fifteenth century a new star, Dionysius, appeared in the Moscow firmament. He was much indebted to his great predecessor, Andrei Rublev, but did not resemble him; this however, does not mean that he was the lesser artist. The art of Dionysius is a mature art, restrained in the expression of feeling, a lofty, contemplative, refined, noble and profoundly human art. Dionysius was a colorist of great delicacy, his colours are gentle, transparent, forming harmonious chords, especially in solemn, stately scenes involving great numbers of characters. But this is not the cold, official 153 154 Byzantine art. Everything he painted is bathed in a warm effulgence.

Dionysius exerted perhaps even greater influence on his contemporaries than did Rublev in his time. The poetry of his colours is reflected in the entire art of the first half of the sixteenth century. The icons of this time acquired a narrative character, but the literary, 159 didactic side did not obscure the visual attractiveness of the images. Some of the sixteenth century icons cover a vast abundance of themes, like an entire fresco cycle.

The mid-sixteenth century brought a sharp change. The dogmatic debates over new icons and the affirmation by the Council of the Hundred Chapters of Church control over icon painters put an end to the pious fervour of the painters and at the same time 191 to the heyday of icon painting. The Council upheld Rublev as an example to be followed, but in fact it severed the precious thread which had extended through Russian art since his time. The Stroganov masters attempted to draw on the Novgorodian heritage; in their colours and the minute character of their painting there are elements 194 of artistry. As for the rest, icon painting becomes strictly iconographical, canonical, and aesthetically inferior to that of the previous centuries. Only in remote corners 149 of the North, in the work of the village craftsmen, did the vein of free endeavour continue to pulse.

This excursion into the development of early Russian painting is by virtue of its brevity schematic. But schematism cannot be helped if we are to take in the subject at a glance. The art historian, naturally, tries to perceive the logic of the historical development of art. It used to be customary to seek a definite sequence of development in early Russian art—from the medieval "convention" to the "realism" of the post-Renaissance period. But the conception of the ascending line is contradicted by the pyramidal one: rise, peak, decline.

The development of Russian icon painting cannot in fact be represented by a straight line. There were peaks of success in almost every period, just as there were setbacks

и провалами, учащениями и замедлениями. Это требует от исследователя чуткости к каждому повороту, к каждому достижению. Только тогда можно обнаружить повсюду рассеянные зерна, которые если и не всегда имели возможность прорасти, то сами по себе представляют огромную ценность.

Историческое рассмотрение иконописи помогает понять ее сущность. Но в чем же она состоит? Можно ли вообще говорить о сущности иконописи, поскольку она так разнообразна и неоднородна в своих проявлениях? Между тем каждый вдумчивый читатель, перелистывая эту антологию лучших образцов русской иконописи, должен будет признать черты общности которые позволяют проводить соединительные линии между различными веками и школами, и мысленно под каждой иконой ставить подпись «древнерусская иконопись».

Ее сущность, конечно, нельзя сводить к одному признаку: к культовому назначению иконы, к характеру стиля, к проявившемуся в иконе мировоззрению или к технике исполнения, которая сохранялась и тогда, когда иконопись отмирала. Идейные, поэтические, этические особенности древнерусской иконописи находили себе выражение в формальных признаках, прежде всего в красках. Порою невозможно решить, что зависело от чего. Формы и краски иконы заключают в себе большую духовную силу. И, с другой стороны, религиозно-философские идеи иконописи невозможно было бы выразить иначе, чем в иконописном стиле. Всем этим определяется структурная особенность иконописи, отличающая ее от станковой живописи нового времени, от готического витража, от древнегреческой вазописи и от иранской миниатюры.

Древнерусская иконопись, от которой до нас после войн, пожаров и уничтожений дошла лишь очень малая часть, была создана самоотверженным трудом и творчеством русских мастеров. Больше всего вдохновенным творчеством. Еще недавно древнерусских иконописцев считали исполнительными ремесленниками, покорными воле церковных властей и всесильных заказчиков. Между тем это были настоящие художники. Английский критик Р. Фрай восхищался тем, что иконописцы, по его мнению, были свободны от необходимости что-то изображать. Что касается изобразительности иконописи, то он ошибался. Но древнерусские мастера обладали достаточной свободой творчества, чтобы можно было признать их истинными художниками.

Впрочем, творчество их было особого рода. Существовала традиция, принято было ее почитать. Существовали иконографические каноны, вобравшие в себя коллективную волю и идеалы многих поколений, они передавались из века в век. Канонические типы служили отправной точкой. Искусство заключалось в их интерпретации. Каждый мастер, как сказитель народных преданий, пересказывал легенду по-своему, вносил в нее нечто свое, вышивал по канве узоры своего вымысла. Даже если мастера придерживались образца, им достаточно было небольшого отступления, чтобы он получил новый смысл, новое звучание. Творчество иконописца — в значительной степени это искусство нюанса («чуть-чуть», как говорил Брюллов). Парафразы старых мастеров у Ван Гога и Пикассо помогают понять ценность того, что создавали древнерусские иконописцы.

18 В новгородском «Воскрешении Лазаря» выделяется огромная фигура Лазаря, в своей смертельной белизне он противостоит всем другим и над ними господствует. Сцена заключает в себе что-то сверхъестественное. Кашинский мастер
19 сохраняет традиционное расположение фигур, но фигура Лазаря не вырывается из группы. Из преобладающих зеленых и изумрудных тонов выделяется только ярко-красная одежда одного из свидетелей. Этот декоративный эффект отвлекает
124 внимание от драматизма сцены. В более поздней новгородской иконе на эту тему из Кирилловского монастыря фигура Христа сливается с группой свидетелей, его повелительный жест теряет силу. Фигура Лазаря «вписывается» в толпу. Вся икона рисует волнение, беспокойство людей среди беспокойных скал и палат. Иконы «Огненного восхождения Ильи Пророка» дают не менее разительные примеры свободной, творческой интерпретации прототипа. В псковской иконе
129 только лишь красное облако и красные кони говорят о небесных сферах, куда

and spells of stagnation (for instance in Moscow in the mid-fifteenth century). Art went forward, always striving for spiritual and aesthetic perfection. Individual geniuses —Rublev, Dionysius and the Kremlin Master—always played a great role.

The fate of Russian icon painting cannot be fitted into the generally recognised scheme of stylistic development in the West. Its very development was highly capricious, with leaps and falls, with quickenings and retardations. All this demands of the researcher sensitivity to every twist and turn, to every achievement. Only thus can one discover the grains scattered everywhere which, if they were not always able to put forth shoots, were of enormous value in themselves.

A historical study of icon painting helps one perceive its essence. What is this? Can one in fact speak of the essence of icon painting, when it is so diverse, so heterogeneous in its manifestations? At the same time, any thinking person who looks through this anthology of the finest examples of Russian icon painting will be obliged to recognise the common elements, the features linking the various centuries and schools and enabling one to mentally classify each item unter the blanket hading "Early Russian Icon Painting".

The nature of icon painting cannot be reduced to a simple characteristic feature—to the cult purpose of the icon, to style, to the world outlook it may reflect, or the technique of execution, which continued even when icon painting was dying out. The moral, poetic and ethical characteristics of early Russian icon painting found their expression in formal features—above all in colour. At times it was impossible to decide what depended on what. The forms and colours employed in an icon are of great spiritual force. On the other hand, the religious and philosophical ideas of icon painting were impossible to express in any other way than in the icon painting style. All this determines the structural characteristics of icon painting, which distinguish it from easel painting of the post-Renaissance period, from Gothic stained-glass windows, from ancient Greek vase painting and Persian miniatures.

Early Russian icon painting, only an infinitesimal part of which has reached us after all the wars, fires and destruction, was created by the devoted labour and creative endeavour of Russian craftsmen. Above all it was inspired creative endeavour. Only recently the early Russian icon painters were looked upon as mere handicraftsmen who obediently carried out the will of the Church authorities and their all-powerful patrons. They were, however, true artists.

The British art critic, Roger Fry, expressed admiration for what he imagined to be the icon painters' freedom from having to depict anything. He underestimated the representational side of icon painting, but early Russian painters did, in fact, have enough creative freedom to enable us to recognise them as true artists.

Their creative endeavour, however, was of a special kind. There existed traditions and it was customary to obey them. There existed iconographical canons which reflected the collective will and ideals of many generations, and these were handed down from century to century. Canonic types served as a point of departure. The artistry lay in their interpretation. Each artist, like the singer of folk legends, told his legend in his own way, adding to it something of his own, embroidering the canvas with patterns of his own invention. Even where painters abided by the canons all that was needed was a small deviation to give the theme a new meaning, new interpretation. The art of the icon painter is to a great degree the art of nuance. The paraphrases of old masters done by Van Gogh and Picasso, help one appreciate the value of what was created by the early Russian icon painters.

18 In the Novgorodian *Raising of Lazarus* the enormous figure of Lazarus is stressed above the others; in his deathly pallor he is in contrast to the others, and he dominates them. There is something supernatural in the scene. The painter from Kashin abides 19 by the traditional grouping of the figures, and Lazarus remains one of the group. Among the predominant emerald and other greens only the bright red garments of one of the witnessing group stands out. This decorative effect diverts attention from 124 the drama of the scene. In the later Novgorodian icon on the same theme from the Kirillov Monaster the figure of Christ merges with the witnessing group, and his

возносится пророк, в остальном пророк едва оторвался от земли, от ученика Елисея. Лещадки горок — это как бы ступени его восхождения.

24 25 В двух более поздних иконах Илья на колеснице заключен в огненный небесный круг, его ученик Елисей тщетно пытается удержать его за мантию. Но в одной иконе тела резко противостоят этому красному кругу, человек находится в оголенной пустоте. В другой — горы покрыты травами, круг, колесо колесницы и поля иконы украшены орнаментом. Этим снимается контраст между пустыней на земле и блаженством на небе. Икона рассказывает не о тщетности человеческих усилий, а об апофеозе пророка. Она более празднична и нарядна.

Две чиновые иконы архангела Михаила выполнены почты по одной прориси. 105 Кашинская красива своими звонкими красками, фигура почти сливается со светлым фоном, темно-синий хитон выпадает из этой светлой гаммы. Ярославский 106 архангел «держится» лучше на доске. Его темные крыла соответствуют темному хитону, фигура производит более действенное, мужественное впечатление.

26 27 В двух житийных иконах Георгия почти все сцены его мученичества выполнены по одному образцу, по одной прориси. Видимо, художники соревновались друг с другом, как итальянские мастера Возрождения. Один из них стремится к большей отчетливости форм, фигуры у него четко очерчены, все предметно и осязаемо, даже чередование планов. В его рассказе больше рассудочности. Другой художник был менее искусен, но тоньше чувствовал цвет. Раскаленный металлический бык — орудие пыток святого — горит у него ярким жаром. Это клеймо носит более сказочный характер.

28 29 «Рождество Христово» иконостаса Благовещенского собора и «Рождество» из Звенигорода также восходят к одному переводу. В первой, более ранней иконе, особенно красива гибкая фигура задумчивой Богоматери. Все фигуры и группы несколько разобщены, между ними много пустот, композиция немного скованная. В звенигородской иконе фигуры составляют нечто нераздельное, ритмично заполняя поле, контура их перетекают один в другой, ни одна фигура не высится, все склоняются друг перед другом. Соответственно этому и нежные краски объединены при помощи голубых пробелов. Этого достаточно, чтобы в иконе восторжествовал дух радостной пасторали. В сущности, она более рублевская по духу, чем икона из кремлевского собора.

III

Чтобы войти в художественный мир иконы, современному человеку необходимо сравнительным изучением икон развить в себе способность вникать в мельчайшие отступления от канона, в тончайшие нюансы.

В постановлениях Стоглава говорится о том, что иконописцу надлежит быть «смиренну, кротку, благоговейну, не празднослову, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не грабежнику, не убийцу». Но, видимо, главное, что от него требовали, — это чтобы в его созданиях не проявлялась самостоятельность, «самомышление». Это едва ли не единственное свидетельство о том, чего ожидали и требовали от иконописца люди того времени. Но это никак нельзя считать характеристикой того, чем русские иконописцы были на самом деле. Одно несомненно: их считали людьми высокого нравственного идеала. И действительно, сами памятники иконописи таковы, что их могли создать только люди богатой духовной жизни и большой души, не обязательно соблюдавшие церковные обряды, но глубоко убежденные в истинной правдивости того, что они возвещали своим искусством. Люди, преданные своим убеждениям, несомневающиеся и уже никак не равнодушные к тому, что выходило из их рук.

Глубокая человечность древнерусской иконы не только в том, что большинство их посвящено образу прекрасного, возвышенного человека или богочеловека.

arresting gesture loses force. The figure of Lazarus is one of the crowd. The whole icon expresses the agitation of the people, amidst restlessly depicted cliffs and architectural details.

The *Prophet Elijah and the Fiery Chariot* icons provide equally striking examples of free, creative interpretation of the prototype. In the icon from Pskov it is only the red cloud and red horses that indicate the heavenly spheres to which the Prophet is ascending. As for the rest, the Prophet has scarcely left the ground and his pupil Elisha, and the hills are only the steps leading to his ascension.

129

24 25

In two later icons the Prophet Elijah and the chariot are set within a fiery heavenly circle, and Elisha makes vain attempts to hold him back, seizing him by the mantle. But in one of the icons the two figures are directly contrasted to this fiery red circle, and man is depicted in a void.

In the other the hills in the background are covered with grass, and the wheel of the chariot and the borders of the icon are decorated with an ornamental pattern, which obliterates the contrast between the wilderness on earth and heavenly bliss. The icon tells not of the vanity of human efforts, but of the apotheosis of the Prophet. This icon is more colourful and festive.

Two *Archangel Michael* icons from the *Deesis Ranges* follow virtually the same stencilled pattern. The one from Kashin is very beautiful with its resonant colours, the figure of the Archangel almost merging with the light background, and only the dark blue chiton contrasting with the light gamut of colours. In the Yaroslavl icon the Archangel stands out better. His dark wings harmonise with the dark chiton, and the figure leaves a much more effective and masculine impression.

105

106

26 27

The two icons of *St George with Scenes from His Life* have all the scenes of his martyrdom executed after the same pattern, the same example. Evidently the painters vied with one another in the manner of the Italian masters of the Renaissance.

One strove after greater clarity of form, and consequently his figures are clear-cut, everything is material and tangible, even the sequence of his planes. There is more rationality in his narrative. The other painter was less skillful but had a finer colour sense. The red-hot metal bull—an instrument used for the torture of the saint—presents a hot, glowing patch of colour. This border scene has an almost fairy-tale quality.

28 29

The *Nativity of Christ* from the iconostasis in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin and another *Nativity* from Zvenigorod are also derived from the same original. The first, an earlier icon, shows a very beautiful figure, the reclining, thoughtful Virgin. The other figures and groups are depicted separately, there are many empty spaces between them, and the composition is somewhat constrained. In the icon from Zvenigorod the figures present an integral whole, they fill the field rhythmically, their contours flow from one to another, there is not a single figure that towers over the others, they all pay homage. Consonant with this, the colours are united with the aid of light blue highlighting. This is sufficient to give the icon the spirit of a joyous pastorale. In essence it is closer to the spirit of Rublev than the icon from the Kremlin cathedral.

III

For modern man to enter the artistic world of the icon he needs to develop within himself the ability to perceive the most minute of deviations from canons, the finest nuances, by means of a comparative study of icons.

The decisions of the Council of the Hundred Chapters decreed that the icon painter should be "meek, mild, pious, not given to idle talk or to laughter, not quarrelsome or envious, not a thief or a murderer". But evidently the main demand was that the painter must show no independence, no "thinking for himself" in what he painted. This, perhaps, is the only testimony of what was expected and demanded of the icon painter by his contemporaries. However, this cannot be regarded as a characteristic

Человечность в том, что все, что в них изображено, соразмерно разумению, чувствам и переживаниям человека, прошло через горнило отзывчивой человеческой души, окрашено его сопереживанием. Есть одна драгоценная особенность икон, которая сразу бросается в глаза чужестранцам. Об этой особенности можно сказать словами Гоголя: «В них нет чрезмерной восторженности, экзальтации, но царит спокойная сила . . . Необыкновенный лиризм, рожденный верховной трезвостью ума». Иконы проникнуты глубокой убежденностью, чистой верой, но она не переходит в фанатическую страстность.

В древнерусской иконописи выразилось стремление человека встать над самим собой, подняться в горние сферы, но это не приводит его к презрению к плоти, к борьбе с ней в духе восточных аскетов. В своем порыве к высокому человек не теряет способности ласково смотреть на мир, любоваться то резвым бегом лошадок, то пастушками с их овечками — словом, всей земной тварью, как принято было тогда говорить.

Нравственный облик творца древнерусской иконописи сказывается в его отношении не только к добру, но и к злу, ко всему, приносящему человеку горе. Древнерусский художник унаследовал античное представление о неизбежности человеческой трагедии и страданий, прообразом которых считал страсти Христовы. Но в отличие от своих западных современников он не склонен был слишком долго останавливаться на горестях человеческого существования, на возмездии божества и на кознях дьявола. Ему незнакомо было томительное для средневекового человека чувство греховности своей природы и своей обреченности на страдания. В этом отношении он больше язычник, чем его учителя — византийцы. И потому ему удается преодолеть все мрачное и суровое и в христианской легенде. Жизнь Христа в его понимании, как и жизнь каждого праведника, святого, — это праздник, торжество, конечная победа добра и любви над злом и жестокостью.

На одной иконе Богоматери XIII—XIV веков из Третьяковской галереи рукою ее владельца написана целая молитва о спасении жизни князя и архиепископа и об избавлении от нашествия иноплеменных. Некоторые авторы считали, что каждая древнерусская икона подобна благочестивой молитве. Во всяком случае, в эпоху расцвета иконописи это была не молитва, исторгнутая страданием, не мольба о помощи в минуту отчаяния. Это — светлая хвала высшим силам, радостное утверждение всего сущего, рожденное уверенностью в неизбежном торжестве справедливости, предчувствием счастья, которого человечество заслуживает.

В житии Сергия говорится о том, что он возвел храм Троицы, «дабы воззрением на святую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего». Эти слова имеют отношение не только к знаменитой иконе Рублева, но и ко всей древнерусской иконописи. Самые прекрасные иконы создавались не только для того, чтобы на них молились, чтобы ждали от них помощи, исцеления, но и для того, чтобы, взирая на них, на их красоту, человек находил утешение, радость, согласие с миром. В основе своей икона не проповедь, не облеченное в краски назидание. Ее нравственно-воспитательная сила приходит в действие, когда люди, взирая на нее, предаются *художественному созерцанию.*

Современный человек в своих воззрениях далеко ушел от людей Древней Руси. Но в одном отношении ему есть чему у них поучиться: умению рассматривать искусство, вживаться, вчувствоваться в него. Фактические сведения о том, когда, где и кем созданы памятники, под чьим влиянием и на кого они сами влияли, не в силах открыть ему мир древней иконописи. Путь эрудитов, умеющих процитировать текст, но не способных его истолковать, — это окольный путь к искусству. Духовный мир человека, создавшего русскую икону, в известной мере сказался в ее образах. В самых древних иконах, в волооких юношах и женах сквозит античная доблесть, языческая красота. В XII веке в икону проникает выражение мучительной двойственности — идеал святости — это напряжение воли, взгляд искоса, суровость и печаль в очах. В чисто русских иконах Никола

39

of what Russian icon painters in reality were. One thing is beyond doubt—they were considered people of high moral ideals.
The icon paintings which have survived to our day in fact show that only people with a rich inner life and considerable intellect could create them—not necessarily obeying all Church customs but deeply convinced of the profound truth of what they were proclaiming through their art. People with a selfless devotion to their convictions, with no doubts about what they were doing, and certainly not in the least indifferent to what they were producing.
The profound humanity of early Russian painting lies not only in the fact that the majority of them were devoted to depicting the image of a fine human being with lofty ideals, God in human likeness. It can be seen in the fact that everything that is depicted is within the bounds of man's knowledge, feelings and emotions, and has come through the cleansing fire of the sensitive human soul; everything is coloured with human sympathy. There is one precious characteristic feature of icons which strikes the eye of the foreigner immediately. It can be summed up in Gogol's words: "They have no inordinate rapturousness or exaltation, but are dominated by a calm force... It is an unusual lyricism born of supreme sobriety of mind". Icons are imbued with a profound conviction, a pure faith, but this never develops into a fanatical passion and does not lead to loss of a sense of proportion.
Early Russian icon painting expressed man's striving to rise to higher things, to ascend to lofty spheres, but this striving did not lead him to despise the mortal flesh, to fight against it as did oriental ascetics. In his striving after things lofty he did not lose the ability to consider the world in a kindly, sympathetic way, to enjoy seeing galloping horses, shepherds with their flocks—in short, all the creatures of the earth.
The moral make-up of the creators of early Russian icon painting is reflected in their attitude not only towards the virtues but also towards the vices and everything that brings man suffering. The artists of old inherited from Greek antiquity the idea of the inevitability of human suffering and tragedy, a prototype of which was the *Passion of Christ*. But unlike their Western contemporaries they are not inclined to dwell too long on the sufferings in man's existence, on divine retribution and the tricks of the Devil. The painter of old did not have the sense of original sin and his own damnation that so troubled medieval man. In this respect he was more of a pagan than his Byzantine teachers. That is why he succeeded in overcoming all that was gloomy and forbidding in the Christian legend. The life of Christ, as he understood it, like the life of any pious, saintly person, was a festival, a splendid thing, the final victory of good and love over cruelty and evil.
On one thirteenth-fourteenth century icon of the *Virgin* (Tretyakov Gallery) the owner wrote a whole prayer for the preservation of the lives of the Prince and the Archbishop and delivery from invasion by aliens. Some authors used to consider that every early icon was comparable to a pious prayer. At any rate in the period when icon painting achieved its height this was not a prayer evoked by suffering, not a plea for help at a moment of despair. It was a glorious paean to superior forces, the joyous assertion of all living things, born of a conviction of the inevitability of the triumph of justice, a presentiment of the happiness mankind deserved.
A *Life* of St Sergius tells of how he built the Trinity Cathedral "that he might vanquish the fear of the hateful strife existing in this world by contemplation of the Holy Trinity". These words apply not only to the famous icon of Rublev but to early Russian icon painting in its entirety. The most wonderful icons were created not only to be worshipped, not so much in expectation of aid and healing, but so that man, as he looked at them and their beauty, could find solace, joy and concord with the world. In its essence the icon is not a sermon, not an exhortation clothed in colour. Its moral and educational power is brought into action when people, as they gaze at it, give themselves to *artistic contemplation*.
Modern man has progressed very far in outlook from the people of Ancient Rus. But in one way they had something he could learn—the ability to contemplate a work of art, to live, to feel as one with it. Purely factual information about when, where

41 взирает прямым, открытым взглядом. В народных представлениях — это добрый, доступный праведник и помощник страждущим. Феофана снова стало 60 61 тянуть к душевной сложности. Но Рублев в своем Спасе, в Павле, особенно в своих ангельских ликах нашел ту доброту, нежность и хрупкость, почти 80-82 неземную возвышенность, которая на Руси была признана пределом совершенства. Следует еще вспомнить лица в новгородских иконах, почти всегда очень сдержанные по выражению, сосредоточенные, поражающие своей этической силой. И наряду с этим во Пскове в иконах лица глубоко взволнованные, тревожные, подкупающие своей искренностью. И, наконец, у Дионисия в его иконах с изо150 бражением митрополитов Петра и Алексия человек достигает той отрешенности, того погружения в созерцание, которые почитались как выражение самой возвышенной нравственной чистоты праведника. В XVI веке просыпается интерес к характерному. Ушаковские «Спасы» хотя и писались по «плотскому умыслу», но мало что говорят сердцу человека.

Если икону нельзя назвать окном в реальный мир, то ее называют окном в мир потусторонний. Однако в этом противопоставлении слишком выступает кантовский дуализм. Между тем древнерусская иконопись стремилась дать представление обо всем мире в целом, не точное его воспроизведение, а всего лишь подобие. Как полагали мыслители того времени, достаточно дать одну малую часть, чтобы по ней составить себе представление о целом. Нет оснований считать, что древнерусские мастера рассматривали свое искусство всего лишь как плод воображения. Наоборот, они были глубоко уверены в том, что искусство дает возможность проникнуть в истинную правду, коснуться последних тайн бытия, и они были по-своему правы. Русский человек был тогда уже любознателен, стремился дознаться всего, доискаться корней. Эту потребность удовлетворяла тогда не наука, как в новое время, а мифы, легенды, сказания, поэзия и искусство. Такие произведения народного творчества, как «Голубиная книга» или «Беседа трех святителей», свидетельствуют о страстной потребности людей узнать о порядке, согласно которому устроен мир.

Иерархическая лестница, пирамидальность, стержневая ось, целостность, соподчиненность частей — вот что признавалось основой мирового порядка, в чем видели средство преодоления хаоса и тьмы. Это представление нашло себе выражение в самой структуре каждой иконы. Христианский храм мыслился как подобие мира, космоса, а купол — небосвода. Соответственно этому едва ли не каждая икона понималась как подобие храма и вместе с тем как модель космоса. Современный человек не принимает древнерусского космоса, для него это всего лишь желаемое, выдаваемое за сущее, как мир древних до-сократиков и пифагорейцев. Но и его не могут не пленять порожденные этим воззрением плоды поэтического творчества: светлый космический порядок, торжествующий над силами мрачного хаоса.

В мире древнерусской иконы человеческое начало имеет огромное значение. Правда, главный предмет иконописи — это божество. Христианский Олимп незримо и непостижимо всегда присутствует в иконе. Однако божество раскрывается людям воплотившимся, очеловечившимся. Христос и Богоматерь — это возвышенные человеческие образы. Обычно они не превосходят человека по своим размерам. Закон равноголовия, изокефалия — верховный закон древнерусской иконописи. Смертные не противостоят святым, как пигмеи великанам. В мире иконы человек не чувствует себя потерянным, как восточные архаты в безграничных просторах древнекитайского пейзажа. Человек в иконостасе находит себе место среди небесной иерархии, составляет часть мирового порядка и этим утверждает свое достоинство.

Древнерусская иконопись не ограничивалась общими представлениями о мире. Она воплощала их в изображениях событий из жизни Христа, Марии и святых. В стремлении доискаться основы основ она среди многочисленных разнообразных мотивов выбирала наиболее постоянные, устойчивые, общезначимые. 151 Таковы сцены рождения святого с торжественно возлежащей роженицей, сцены

and who created works of art, under what influence and what influence they themselves exerted cannot open up to modern man the world of ancient icon painting. The path of the erudite who are able to quote authorities but are incapable of interpreting them is a devious one in art.

The spiritual world of the creators of Russian icons to a certain degree influenced the
39 representation of man in icon painting. In the oldest icons, in the beautiful-eyed youths and women there is a reflection of the valour so esteemed in Greek antiquity, a pagan beauty. During the twelfth century an expression of agonising duality—the ideal of holiness—penetrates the icon; it is depicted as intensity of will, a sidelong glance,
41 a stern and melancholy gaze. In the purely Russian icons St Nicholas contemplates the viewer with a direct, frank gaze. According to popular ideas, St Nicholas was a kindly, saintly man quite accessible to all, ever ready to help all suffering people.
60 61 Theophanes the Greek was inclined towards the representation of spiritual complexity.
80-82 But Rublev in his *Saviour* and his *St Paul*, and even more in his angels, was able to find the kindliness, gentleness, frailty and almost unearthly loftiness which were the recognised acme of perfection in Rus. The faces in Novgorodian icons should also be mentioned—they are almost always restrained in expression, with an intent look and a striking ethical strength. Furthermore, the faces in Pskov icons look profoundly stirred and anxious and have a winning sincerity. Finally, in Dionysius' icons of
150 *St Peter* and *St Alexius*, man achieves that degree of remoteness, that immersion in contemplation which was looked upon as an expression of the most elevated moral purity a pious man could achieve. In the sixteenth century an interest in individual characterisation appeared. But Ushakov's icons of the *Saviour*, though they were painted "in a flesh and blood conception" say little to the heart of man.

While the icon cannot be termed a window onto the real world, it is often called the window opened onto the other world. However, in this juxtaposition Kant's dualism comes too much to the fore. Early Russian icon painting aimed to give man an idea of the world as a whole—not as a precise picture but as a likeness. In the words of the thinkers of that time it was enough to supply a minor part for the man to be able to acquire a conception of the whole. There is no reason to consider that ancient painters looked upon their art as only the fruit of their imagination—on the contrary, they were deeply convinced that art enabled one to penetrate to the truth, to touch upon the supreme mystery of life, and in their own way they were right. The Russian has always been inquisitive, has always tried to get to the root, to the core of everything. This need was satisfied then not by science as in later times, but by myths, legends, poetry and art. Such popular legends as *The Dove Book* or *The Conversations of the Three Church Fathers* give us an idea of the passionate need of people in those days to learn about the order prevailing in the world.

The hierarchal ladder, the pyramid, the pivot, the integrity and the subjugation of parts—that was what was considered the basis of world order, and the means by which to overcome chaos and darkness. This idea found its expression in the compositional structure of every icon. The Christian Church was likened to the world, to the cosmos, while the dome was the sky. Accordingly, almost every icon was looked upon as a likeness of a church, the model of the cosmos. Modern man does not accept the early Russian cosmos, for him it is only wishful thinking, like the world seen by ancient scholars before Socrates and Pythagoras, but even he cannot help being enchanted by the harmonious cosmic order triumphing over the forces of dark chaos, brought about by the poetic expression of these ideas.

In the world of early Russian icons the human element was of great importance. True, the main subject of icon painting was the deity. The Christian Olympus, though invisible and incomprehensible, is ever-present in the icon. However, the deity is revealed to the people incarnate, embodied in human form. Christ and the Virgin are ennobled human images. They do not usually surpass man in their dimensions. The law of isocephaly was the supreme law in early Russian icon painting. Mortals are not contrasted to saints, like pigmies contrasted to giants. In the world of the icon man does not feel himself lost as do the Buddhist sages in the boundless spaces of early

отдачи его в учение, торжественные сцены его посвящения в сан, его деяния
152 во благо других людей и, наконец, последние сцены — успение и погребение, в которых его лежащая фигура обретает конечный покой. Все это представлено в иконах не только наглядно, но и проникновенно. Каждая поза, каждая осанка праведника, его взгляд и сдержанный жест раскрывают «внутреннего человека».

Среди различных традиционных тем древнерусской иконописи были некоторые особенно любимые, в них выразились самые заветные народные представления.
163 Это образ Богоматери с младенцем, восседающей на троне перед многокупольным храмом, окруженной сонмами воспевающих и прославляющих ее людей, — «О тебе радуется». Другой чисто русского происхождения сюжет — это изображение Богоматери как покровительницы людей, расстилающей над ними свой
167 покров. В одном случае ликующее человечество воспевает Богородицу, в другом — оно ждет от нее помощи и спасения. Оба сюжета сближаются, в них подчеркивается общее. Эти иконы можно назвать *соборными*, так как в них собрано множество людей различных чинов и достоинств и они представляют все человечество. Эти иконы можно также назвать *хоровыми*, поскольку в их многоярусном строении как бы выражена слитность голосов древнерусского распева. Примечательно то, что и некоторые другие сюжеты, в частности успе-
7 156 ние Богоматери и даже распятие, наделяются чертами, которые роднят их с хоровыми иконами и превращают в радостное предстояние и в славу.

Среди сюжетов и мотивов, которые особенно пришлись по душе людям Древ-
82 ней Руси, следует назвать рублевский тип Троицы: три фигуры, полные дружеского расположения друг к другу, составляющие замкнутую группу. Рублев выразил это состояние с наибольшей наглядностью и пленительным изяществом. Перепевы его композиции, свободные вариации на эту тему постоянно встречаются в русских иконах, особенно у Дионисия.

Древнерусская иконопись — это искусство символическое. Мнение это широко распространено. Однако в понимании символа в древнерусском искусстве есть разногласия. Обычно символизм иконы сводят к символическим сюжетам и мотивам, в которых то или другое положение церковного учения олицетворяют условно принятые фигуры или предметы. Так, например, женская фигура на троне с крыльями символизирует Софию Премудрость Божию, скелет с косой верхом на звере символизирует смерть, свеча у смертного одра — символ души, чаша — символ жертвы и т. д. Однако это скорее аллегории, чем символы, скорее условные знаки, через которые передаются понятия, возникшие вне художественного творчества.

Символизм иконы имеет более широкий смысл и касается не только отдельных мотивов, но распространяется на всю икону в целом. В основе его лежит идущее из позднеантичной философии (Псевдо-Дионисий Ареопагит) представление, согласно которому в мире решительно все — всего лишь оболочка, за которой скрывается, как ядро, истинный смысл. Такое понимание было в высшей степени плодотворно для искусства, так как давало художнику уверенность в том, что он в любом предмете может дать представление о многом другом и, главное, о мире в целом.

На первый взгляд кажется, мир иконы ограничен, прост и незамысловат. Между тем каждый понимает его в меру своих интеллектуальных возможностей. Одни замечают только легендарные сюжеты, иконографию, другие вникают в богословский подтекст, третьи идут еще дальше и угадывают за всем этим представления обо всем мире и обо всем человечестве. Художественное произведение приобретает отсюда несколько значений, структура его оказывается многослойной. Это затрудняет восприятие и истолкование иконы, но вместе с тем обогащает ее содержание. К этому нередко примешивается отвлеченное богословское глубокомыслие, но в русских иконах его гораздо меньше, чем в готических витражах. Второй смысл не преднамеренно вкладывался в искусство, он возникал непроизвольно. Второе значение зыбко и уклончиво, его нередко трудно очертить, но это не умаляет его роли, зыбкость придает ему живость,

Chinese landscape painting. Man as represented in the iconostasis is able to find his place in the heavenly hierarchy and constitutes part of the world order, thus asserting his dignity.

Early Russian icon painting was not limited to general ideas of the world. It embodied them through the portrayal of events from the lives of Christ, the Virgin and the Saints. Striving to penetrate to the very foundation, it chose, of the numerous and varied motifs, the most constant, stable and universally significant ones. Examples are the 151 scenes depicting the birth of a saint, showing the exultant, reclining mother; the scenes of his being led to his tutor; the solemn scenes of the ordainment; events from his life, devoted to doing good to others, and then the final scenes of the dormition and 152 entombment, in which the saint's extended figure acquires final peace. All these are represented in icons not only graphically but also with great significance. Every pose, every posture of the saint, his gaze and his restrained gestures help to reveal the soul within.

Among the various traditional themes of early icon painting there were several particular favourites, which seem to express the innermost hopes of the people. This is the 163 image of the Virgin and Child, enthroned, against the background of a multidomed church, and surrounded by an assembly of the people glorifying and exalting them — "*In Thee Rejoiceth*". Another theme of purely Russian origin is the representation of 167 the Virgin interceding on behalf of the people, and spreading her veil over them. Thus, in one case we have exultant mankind hailing the Virgin, and in the other mankind turning to the Virgin in search of help and protection. The two subjects come close to one another and the common features are stressed. These icons may be called *convocational*, as they depict convocations of many people of various ranks and worth, representing the whole of mankind. These icons may also be called choral, because their multi-range compositions seem to express the harmony of the voices of the early Russian chant. It is an interesting fact that certain other subjects, for example, the 7 156 *Dormition of the Virgin* and even the *Crucifixion* are given certain features, which bring them close to choral icons and make them representations of joyous intercession and glorification.

Of the themes and motifs which were especially dear to the hearts of the people in 82 Ancient Rus, the Rublev type of the *Old Testament Trinity* should be mentioned. The three figures, united in sympathy, present a rounded group. Rublev expressed this state with extreme conviction and charming delicacy. Reproductions of his composition and free variations on the theme are constantly being encountered in Russian icons, especially those by Dionysius.

Early Russian icon painting is a symbolic art. This opinion is widely held. However not everyone agrees on how to understand the symbolism. Usually it is a matter of symbolic themes and motifs, in which one or another conception of religious teaching is conveyed in conventionally represented figures or objects. For example, a female figure on a winged throne symbolises *Sophia the Divine Wisdom;* a skeleton with a scythe riding a beast symbolises death; a candle burning by a deathbed is a symbol of the human soul; while a cup is the symbol of sacrifice, and so on. But these are allegories rather than symbols, conventional signs used to convey certain conceptions arising outside the scope of artistic endeavour.

The symbolism of the icon has a much broader foundation and not only concerns individual motifs, but embraces the entire icon. It is founded on the philosophy of late antiquity (Pseudo-Dionysius the Areopagite), the idea that absolutely everything in the world is only covering which obscures the true meaning, the kernel. Such an understanding was highly fruitful for art, as it assured the artist that in the portrayal of any object he could give an idea of many other things, and what was important, of the world as a whole.

To the eyes of a casual observer the world of the icon is limited, unsophisticated, even naïve. Each one understands it to the measure of his intellectual abilities. Some notice only the legendary themes, the iconography, while others delve into the theological implications; others go even further and perceive beyond what is represented the

глубину, порой безграничность. Замечательное свойство символизма древнерусской иконописи — он вытекает из искусства, обнимает как сюжет, так и художественную форму, иногда порождается именно формой.

Широко распространенные в иконописи ангелы — это персонажи, согласно православной догматике, подчиненные иерархии, персонажи, играющие большую роль в христианской легенде. В этом их прямой, буквальный смысл. По внешнему облику это стройные, окрыленные, бесполые существа. Но значение ангелов выходит за эти пределы. Они появляются как помощники, хранители человека, служат посредниками между богом и людьми, высятся перед троном вседержителя рядом с другими предстателями за человечество, поют на земле над телом невинно убиенных Бориса и Глеба, спасают человека в последний час мира. У них за плечами крылья, но обычно они ступают по земле. В них несбыточное соединение женственной грации, юношеской гибкости и порою воинской доблести. Для древнерусского художника задача представить ангела — это изобразить его таким образом, чтобы крылья у него за спиной составляли органическую часть его облика. Они то спрятаны у него за плечами, то мощно вздымаются по сторонам, намекая на его готовность подняться к небу.

Излюбленный в древнерусской иконописи прием — круг, в основе своей древний солярный знак, магический круг, символ неба, божества. Марсилио Фичино говорит о том, что художники Возрождения предпочитали круг другим формам. В древнерусской иконописи его еще больше почитали. Но в различных случаях
24 25 он играет различную роль. В «Огненном восхождении Ильи Пророка» красный круг — это высшее небо, на которое уже поднялся пророк, но куда нет доступа его ученику. В «Троице» круг присутствует как тайная музыка, как искомое совершенство, как обрамление, в пределах которого гибкие ангельские тела
171 образуют венок. В иконе «Георгий с житием» колесо, на котором истязают его тело, это тоже круг, благодаря ему страдании мученика преображается в красоту.
22 В остроуховском «Чуде Георгия о змие» поворот головы коня и корпуса святого образует полукруг, подобие солнечного диска на щите, и таким образом стремительный порыв всадника получает завершенность. Круг можно видеть и в бо-
178 лее позднем клейме из иконы «Петр и Павел с житием».

В иконах значение символов получают не только отдельные мотивы и фигуры. Каждая икона помимо того, что она изображает определенное легендарное событие или персонаж, имеет еще подтекст, в котором раскрывается ее истинное
163 содержание. В иконе «О тебе радуется» Успенского собора Богоматерь с младенцем заключена в круг, над ней полукруглые закомары храма и сонмы людей, ангельские лики образуют вокруг нее венок — еще один круг; ему служат опорой предстоящие, его обрамляют ангелы. В самом построении иконы заключен ее смысл — вечная слава Марии, блаженство во веки веков.

167 В «Покрове» XVI века также представлена Богоматерь и по сторонам от нее те же сонмы святых. Но структура иконы иная, она выражает не обретенную гармонию, блаженство, а страстный, молитвенный порыв. Все устремляется к небу — и многоярусный храм, и его стройные столбы, и фигуры людей, все тянется кверху, взлетает, вскидывается, как волны, к многоярусным кокошникам храма. Все пронизано молитвенным порывом, как возносящиеся к сводам и там замирающие ангельские голоса. Органические формы какой-то таинственной силой вытягиваются. Главное в этой иконе не ее общеизвестный легендарный сюжет, а то, что из него создал высокоодаренный мастер.

В одной иконе небо нисходит на землю, в другой — все земное тянется к нему. Хотя икона обычно заключает в себе зрелище, полное глубокого смысла, зрелище это открывается взгляду не как вид через окно. Сравнение иконы с окном вообще вряд ли попадает в цель. Иконы не имеют рам, которые обрамляют картины и алтарные образа, придавая им сходство с оконным проемом. У икон есть только выпуклые поля. Отсутствие рамы дает иконе совсем особое преимущество, она вся существует и пребывает в той среде, где находится, она обладает *реальностью предмета*, занимающего определенное место. В фантастических

artist's idea of the world and whole of mankind. A work of art thus acquires several meanings, and its structure is shown to be many-layered. This makes the perception and interpretation of the icon difficult, but at the same time enriches its meaning. Not infrequently there is an admixture of some abstract theological profundity, but there is actually less of this in purely Russian icons than in Gothic stained-glass windows. The secondary meaning was not added deliberately but arose by itslef. It is very volatile and elusive; it is often difficult to put into words, but this does not diminish its role, and its very elusiveness gives it liveliness, profundity and, at times, a quality of infinity. This remarkable feature of the symbolism of early Russian icon painting shows that it is born of art, and embraces both the theme and the artistic expression, and at times is evoked by the very form of expression.

Angels are widely represented in icon painting; subordinated to a strict hierarchy in Orthodox dogma, they play an important role in the Christian legend. This is their direct literal sense. In appearance they are slim, winged, sexless beings. But the importance of the angels goes beyond that. They appear as the guardians, the helpers of man, and serve as agents between God and man; they surround the throne of Christ Pantocrator beside the other interceders on behalf of mankind; they sing on earth over the bodies of the innocent martyrs Boris and Gleb; they save man when the world's last hour comes. They are winged creatures, but usually they walk the ground. They are an impossible combination of feminine grace, the agility of a young man and, at times, military valour. The task of representing an angel, which confronted the artist in Ancient Rus, was to depict it in such a way that the wings behind its shoulders comprised an integral part of its appearance. The wings may be hidden behind the angel's shoulders or raised in a mighty sweep on either side, as if in a hint at readiness to fly towards the sky. A favourite figure in early icon painting is the circle, basically the ancient solar sign, a magic circle, the symbol of heaven, of divinity. Marcilio Ficino testifies that the painters of the Renaissance preferred the circle to all other forms. It was even more revered in early Russian icon painting. But in various cases it played different roles.

24 25 In the *Prophet Elijah and the Fiery Chariot* the red circle represents the higher range of heaven attained by the Prophet, but so far inaccessible to his pupil. The circle is present in the *Old Testament Trinity* like a mysterious melody, like sought-after perfection, like a frame within which the supple bodies of the angels form a wreath.

171 In the icon of *St George with Scenes from His Life* the wheel on which the body of the saint is tortured is also a circle, and because of it the sufferings of the martyr are

22 transformed and made beautiful. In the *St George and the Dragon* from the Ostroukhov collection the sweep of the horse's neck and the body of the saint form a semi-circle as does the solar disc of the shield, so that the swift movement of the rider attains a rounded form. A circle can also be seen in a later border scene from the icon of *SS*

178 *Peter and Paul with Scenes from Their Lives.*

Not only do separate motifs and figures have the meaning of symbols in icons. Every icon, beside being a representation of a certain legendary event or personage, also has

163 a certain implication in which its true meaning is revealed. In the icon "*In Thee Rojoiceth*" from the Dormition Cathedral, the Virgin and the Child are set in a circle, and over them are the semi-circular gables of the church and hosts of people and the angels forming a wreath—another circle. The circle seems to rest on the group of the interceding, and the angels form a frame for it. The very structure of the icon reveals its meaning—eternal glory to the Virgin and blessed existence for ever and ever.

167 In the sixteenth century *Intercession* we see the Virgin flanked by an assembly of the saints. But the structure of the icon is different, it expresses not the attainment of harmony and bliss, but a passionate upsurge of supplication. Everything here strains towards heaven—the multitiered church, the slim columns, and the figures of the people; everything is in movement, everything is attaining upwards, taking off, everything is rising wave-like towards the multitiered *kokoshniks* of the roof. Everything is steeped in religious passion, like the angelic voices which rise to the very vaults, there to die. The organic forms are extended as if by some mysterious force. The main point of this icon is not its well-known traditional subject but what its highly gifted

рассказах об оживлении картин представленные персонажи покидают холст, выходят через раму, как через дверь. В фантастических рассказах об оживлении икон этого не происходит: сами иконы, как живые существа, покидают свои места или поворачиваются в другую сторону. Иосиф Волоцкий в «Послании к иконописцу» говорит о том, что тот должен изображать святых, «яко живых и стоящих с нами». Иконы — это не картины, которые зритель испытующе разглядывает. Они входят в мир человека, сопутствуют ему, присутствуют при церковной службе, участвуют в ней, прежде всего в торжественном предстоянии всех как выражении братства людей.

IV

В наши дни древнерусские иконы находят приют на стенах музейных зал. Но не следует забывать, что они создавались не для того. Они должны были пребывать там, где жил и действовал человек — в красном углу избы, на придорожном столбе, выситься над воинской ратью, выступающей в поход. Разумеется, больше всего их было внутри храмов. Там они составляли непременную принадлежность каждодневно свершаемого церковного обряда.

Картина призвана захватить внимание отдельного человека и поглотить его. Зритель перед картиной предпочитает быть один. Ему мешает другой зритель. В иконописи все совсем по-другому. Иконы обращаются не к одному человеку, а к сообществу людей, и соответственно этому они сами образуют сообщество, стройный хор, не теряя в значении от соседства с другими и, наоборот, выигрывая от него. Выражением такого понимания живописного ансамбля является *древнерусский иконостас*.

Его корни и первые попытки осуществления его в небольшом масштабе можно найти уже в Византии и на Балканах. Некоторые элементы иконостаса можно усмотреть в монументальной живописи, в изображениях Страшного суда. Богословской основой иконостасного чина с фигурой вседержителя в центре, к которому обращаются святые, является вера в их предстательство перед троном всевышнего, в их вечное моление о милости и прощении грехов человечества. Но с точки зрения искусства самым главным было то, что иконостас, возникший на Руси, представляет собой целостное стройное единство. В создании его проявилась коллективная воля народа, а также искусство многих мастеров, включая Феофана и Рублева. Первые большие иконостасы с фигурами в рост человека относятся к началу XV века, и с той поры ни один древнерусский храм не обходился без подобного величественного и прекрасного сооружения. Многие иконостасы дошли до нас не полностью, в виде разрозненных икон. Современному зрителю нужно напрячь воображение, чтобы в музейных залах представить себе то целое, которое они когда-то составляли.

Древнерусский иконостас — это одно из проявлений символизма древнерусской иконописи. Его буквальное значение — моление святых, обращенное к восседающему на троне Христу-вседержителю. Но поскольку существовали еще и местный ряд с иконами на различные темы, и праздничный со сценами из жизни Христа и Марии, и пророческий, а позднее еще праотеческий — иконостас приобретал значение сонма всех святых, всех небесных и земных сил, какой-то церковной энциклопедии, в которой над легендарными рассказами преобладали образы радостного состояния причастности человека к вечной славе.

Сколько ни вникать в богословскую, моральную и гражданскую основу иконостаса, в душевные переживания, которые нашли в нем себе выражение, в человеческий смысл этого создания древнерусской культуры, всего этого недостаточно для того, чтобы оценить его значение. Нужно вникнуть еще в то, что иконостас был замечательным *художественным произведением*.

painter was able to make of that subject. In one icon heaven seems to descend to earth, while in the other everything earthly strains to reach heaven.
Though the icon usually represents a spectacle full of profound meaning, the spectacle is not revealed like a view seen through a window. To compare an icon to a window is hardly right. Icons were never set in frames like the pictures and altarpieces which made them look like windows. Icons only have borders cut of a piece with the panel. Because it has no frame the icon has a certain preference over a picture, it exists, it lives in the medium in which it is found; it has the *reality of an object* which has a certain place. In the fantastic stories about pictures miraculously coming alive, the personages represented in them are supposed to step out of the canvas and to pass through the frame as through a door. In such stories about icons it is otherwise—the icons themselves, like living beings, leave their places or turn to face the other way. In his *Address to the Icon Painter* Joseph Volotsky tells artists that they must paint saints "like the living beings who might stand next to us". Icons are not pictures which the viewer studies closely. Icons enter the world of man, they accompany him, they are present during the church service, they take part in it and, above all, in the solemn intercession of everyone as an expression of the brotherhood of man.

IV

In our days ancient Russian icons are exhibited on the walls of museums. But one should not forget that icons were not painted to be displayed in this way. They were supposed to be with man in his daily life—in the place of honour in his log house, attached to a pole by the side of a road, to be carried high above the host setting out on a campaign. It goes without saying that the majority were placed inside churches. There they were a necessity to the daily Church service.
The aim of a picture is to hold the attention of the individual, to absorb it entirely. The viewer prefers to be alone while contemplating it, and another viewer would interfere with his pleasure. It is quite the opposite with icon painting. Icons make their appeal not to the individual but to a community of people, and accordingly they form a community of their own, a harmonious chorus, without losing their importance in proximity to other icons; on the contrary, they profit by it. The early *Russian iconostasis* was an expression of such an understanding of a pictorial ensemble.
Its roots, its first attempts at existence on a small scale stem from Byzantium and the Balkans. Certain elements of the iconostasis can be perceived in monumental painting, in representations of the *Last Judgement*. The theoretical basis of the iconostasis ranges with the figure of *Christ Pantocrator* in the centre, towards whom the saints turn, is belief in their ability to intercede before the throne of God, their eternal praying for mercy and forgiveness for the sins of mankind.
But from the artistic point of view the main thing was the fact that the iconostasis evolved in Rus was a harmonious entity. Its creation displayed the collective will of the people and the art of many masters, including Theophanes and Rublev. The first big iconostases with figures the height of man, date back to the early fifteenth century and after that not a single early Russian church was without this beautiful, imposing construction. Many iconostases have reached us incomplete, only a few individual icons surviving. The modern viewer must strain his imagination to be able to perceive in what is to be found today in museum rooms the integral whole they once represented. The Russian iconostasis is one of manifestations of the symbolism of early icon painting. Its literal meaning is the intercession of the saints addressed to Christ Pantocrator enthroned. But as there existed the *Local Range* consisting of icons on various themes, and the *Church Feasts Range* with scenes from the lives of Christ and the Virgin, the *Prophets Range* and, later, the *Patriarchs Range*, the iconostasis attained the importance of an assembly of all the saints, of all heavenly and earthly forces, and became

В иконостасе проявило себя двоякое зрительное восприятие живописи, присущее Древней Руси. Византийская икона, как и картина нового времени, рассчитана на то, чтобы ее рассматривать на том расстоянии, на котором можно рассмотреть всю ее и ее частности. В иконостасе сказалась возможность «двоякого чтения» живописного изображения: вблизи, откуда различимы подробности, прочитывается основной, буквальный смысл. На расстоянии (а почти все иконостасные иконы на это рассчитаны) этот смысл как бы отступает на второй план и выступает тот, который различим только издали. Это касается как содержания образа, так и его формальных особенностей. Здесь мы снова сталкиваемся с символической природой иконы.

Издали выступает общее, общечеловеческое, выходящее за пределы церковной легенды и догматики значение сюжетов. В фигурах деисусного чина — это не только святые, каждого из которых можно опознать, но представители всего человечества; в их торжественных силуэтах, в медленном движении, в их осанке, в склоненных головах есть нечто подобное молениям античного хора. В евангельских сценах издали выступает то, что эти «праздники», как их принято было называть, не события, о которых повествуется в текстах, а состояния торжества и славы, которым зритель становится причастен.

В иконостасах XV века с наибольшей силой выразились давно уже слагавшиеся особенности древнерусской иконы — ее четкая силуэтность, ритмичность, цельность форм и уравновешенность красочных пятен, мерно чередующихся, вплетающихся в общую красочную ткань. Здесь сформировалась привычка мастеров сопрягать свои душевные порывы и свой живописный почерк с потребностями создать зрелище, радующее согласованностью своих элементов.

В связи с появлением иконостаса структура отдельной иконы меняется. Икона
33 «Георгий» Успенского собора — это еще целиком станковое произведение. Красивый воин властно заявляет о своем праве на исключительное внимание
127 зрителя. Как ни красив и сам по себе Дмитрий Солунский в более поздней псковской иконе, новое в нем то, что, очерченный широкодужным контуром, он допускает рядом с собой другую икону. Яркое киноварное пятно его плаща может найти себе «опору» в таком же пятне других икон иконостасного ряда.

Невозможно переоценить значение иконостаса в развитии древнерусской иконы. В структуре отдельных икон многие их черты объясняются тем, что эти иконы составляли часть иконостаса, или тем, что художник в отдельной иконе пытался как бы воссоздать подобие всего иконостаса в целом. Прежде всего это касается архитектурности древнерусской иконы, в чем ее большое преимущество перед иконой византийской. Можно, в частности, сравнить новгородского архангела
2 Михаила, с его отвесно падающими складками киноварного плаща, с архангелом
3 кипрским. То, что нас так чарует в отдельных иконах — ясно выделенные подчеркнутые вертикали, придающие им такую устойчивость, — объясняется этими причинами. Впрочем, в понимании «иконостасности» иконы были и расхождения.
109 134 В новгородском и в псковском «Рождестве Христовом» «иконостасность» сказалась в подчеркнутости того момента, что фигуры высятся, участвуют в вечном предстоянии святых перед троном всевышнего. В звенигородском
29 «Рождестве Христовом» школы Рублева эти черты полностью отсутствуют. Зато «иконостасность» проявляется в том, что большинство фигур, особенно ангелы, склоняется перед яслями и перед Марией. В этом отзвук молитвенной нотки иконостаса.

Многие древнерусские иконы трудно объяснить и понять вне того контекста,
21 в котором они находились. В ярославском «Умилении» Богоматерь выглядит более сдержанной и величавой и держится более прямо, чем в провинциальной
20 реплике этого перевода. Но ее протянутая рука — это жест Богоматери, стоящей у трона вседержителя. Она ласкает своего сына и одновременно участвует в предстоянии, наклон ее головы приобретает второй смысл.

В построении икон с житийными клеймами вокруг средника, как, например,
151-154 177 «Петр Митрополит» и «Алексий Митрополит» Дионисия или «Петр и Павел»

a kind of Church encyclopedia in which traditional stories gave way to the image of the eternally joyous state of man in eternal glory.

However deep one goes into the theological, moral, or secular basis of the iconostasis, into the spiritual emotions which found their expression here, in the human meaning of this creation of early Russian culture, this is not enough for a full understanding of its importance. One must also realise that the iconostasis was a magnificent *work of art*.

The iconostasis represents the two-way visual perception of painting characteristic of Ancient Rus. The Byzantine icon, like post-Renaissance painting, was designed to be observed from one distance. With the iconostasis there is the possibility of the "dual view" of what is painted: at close range, where all the details are easily observed and where the basic and literal meaning is most easily perceived and from a distance (practically all the icons of the iconostasis were painted with this in view), when the first meaning seems to retreat and become secondary and another becomes obvious, one that can be perceived only from a distance. This relates to both the content of the image and its formal features. Here we are once again confronted with the symbolic nature of the icon.

When one looks from afar, one sees the general, universal meaning of the themes, going beyond the confines of Church legend and dogmas: the figures of the *Deesis Range* are not only the saints, each one of whom is recognisable, but the representatives of all mankind. In their solemn silhouettes, their slow movements, their postures and inclined heads there is something similar to the praying chorus of Ancient Greece. The scenes from the New Testament reveal at this distance, that these are Church Feasts, as they are usually called; they are not so much events described in the Scriptures as states of triumph and glory in which the viewer himself participates.

In fifteenth century iconostases, the characteristic features of early Russian icons, which had been formed over many centuries, revealed themselves with profound force: clear-cut silhouettes, rhythm and integrity of form, and balance of colour patches, alternating regularly and adding to the general colourful fabric. Here was developed the custom of icon painters combining their individual preferences and painterly manner with the demand for a spectacle which rejoiced the eye with the harmony of all its elements.

With the advent of the iconostasis the structure of the individual icons underwent
33 a decisive change. The icon of *St George* from the Dormition Cathedral is still entirely an easel painting. Here a handsome warrier categorically states his right to the viewer's
127 exclusive attention. However handsome by himself is St Demetrius of Thessalonica in the later icon from Pskov, the new feature in it is that this painting allows for another icon to be seen side by side with it. The bright cinnabar patch of his cloak can find "support" in a similar patch on other icons of the iconostasis ranges.

It is impossible to overestimate the importance of the iconostasis in the development of the early Russian icon. Many features in the structure of the individual icons can be explained by the fact that at one time they were part of one iconostasis or that they represent an attempt on the part of the painter to recreate a likeness of an iconostasis as a whole in an individual icon. This relates, above all, to the architectonics of the early Russian icon—from this point of view the Russian icon has the advantage over
2 the Byzantine icon. For example, the *Archangel Michael* from Novgorod, with the
3 vertical folds of his cinnabar cloak, as compared to the *Archangel Michael* from Cyprus. The features that enchant the viewer in individual icons—the clearly accentuated verticals, which give them stability—are explained by these reasons. But in the understanding of the "iconostasis-ness" of the icon there were differences of approach. This
109 134 feature in the icons of the *Nativity of Christ* from Novgorod and Pskov is demonstrated in the way certain points are stressed; the figures depicted seem to tower and participate in the eternal intercession of saints before the throne of the Most High. In the icon of the
29 *Nativity of Christ* from Zvenigorod, ascribed to the Rublev school, these features are absent. But the "iconostasis-ness" is revealed in the fact that the majority of figures,

в Новгороде повторяется то, что характерно для иконостаса. Для того чтобы рассмотреть отдельные клейма, прочесть живописное повествование о житии святого, нужно приблизиться к иконе. Издали, откуда она воспринимается как целое, житийные клейма сливаются и превращаются в подобие венка вокруг фигуры святого. Вблизи древнерусская икона — всегда изобразительна и фигуративна. На расстоянии она теряет многое в своей изобразительности и выигрывает в нефигуративной декоративности. Это ничуть не обедняет ее, не снижает в ней познавательного начала. Оба как бы друг друга взаимоисключающих момента сосуществуют, нераздельны, составляют диалектическое единство.

19 В кашинской иконе «Воскрешение Лазаря» вблизи различимы все участники события, издали, наперекор тому, что происходит, икона выглядит как огромная цветовая масса, с преобладанием изумрудной зелени, из которой вырывается яркое красное пятно — вспышка, необъяснимая ни сюжетом, ни композицией, но придающая поэтическую прелесть целому.

Во второй половине XVI века икона утрачивает свои связи с иконостасом. Иконостасы продолжали сооружать и тогда, но они теряли свой первоначальный смысл, становились простой принадлежностью убранства храма, в них подчеркивалась византийская торжественность. В это время появляются в изобилии маленькие, миниатюрные аналойные иконки «пядницы», которые, чтобы их хорошо рассмотреть, нужно взять в руки. В строгановской иконе Никита-
195 воин обращается с молитвой к Богоматери, но находится в полном одино-
121 честве. Он не участник «соборного действия», каким был пеший Георгий в новгородской иконе, с его по-рублевски склоненной головой.

Древнерусская иконопись настолько непохожа на живопись, на которой воспитан современный человек, что он легко готов поверить тому, что иконопись — это богословие в красках, и ничего больше. Вместе с этим в нем возникает недоверие к своим собственно эстетическим впечатлениям от древней иконописи. Он начинает опасаться эстетического подхода, будто бы враждебного иконографическому глубокомыслию иконописи. При этом забывается простой факт. Икона наиболее доступна нам как произведение искусства, а не как предмет культа. Икона — это не ритуальная маска, не первобытный фетиш, это порождение высокой духовной культуры. Художественное творчество в Древней Руси хотя и сохраняло связь с обрядом, с религией, но все же было достаточно развито и самостоятельно. Бесспорно, соответствие между религией и искусством существовало, но все же гениальный иконописец — не обязательно праведник, красота иконы — не обязательно благочестие, возвышенность ее — не всегда потусторонность, наконец, созерцание не равно молитве.

Древнерусская иконопись была связана множеством нитей с духовной жизнью человека, при этом с жизнью различных слоев общества (феодальное общество в лице своих лучших представителей помнило о том, что все люди, и знатные и простые, — «племя Адамово»). Важным для судеб древнерусской живописи было то, что в ее «золотой век» от нее ожидали только того, что она может дать, и не возлагали на нее надежд, которые она не в силах оправдать. Это означает, что в своих лучших проявлениях древнерусская иконопись — *высокое* и *чистое искусство*. Этим она вызывает восхищение наших современников.

Не нужно думать, будто понятие «чистоты искусства» возникло лишь в новое время как признак упадка. Лозунг этот так отчаянно и безнадежно прозвучал в эту пору потому, что освободить искусство от всего чуждого и наносного оказалось довольно трудно. В Древней Руси происходило совсем иное. Чистота искусства была чем-то первичным и естественным. Древняя иконопись — это искусство, в котором языком красок сказано лишь то, что может быть выражено в красках. И потому ее произведения звучат во всю свою силу.

Древнерусский мастер не знал противоречий между замыслом и исполнением, не испытывал мук творчества. Икона доставляет взору радость, как рослое дерево или красивый цветок, которые ничем другим не должны быть, как самими собой. На плоскости иконной доски мы видим чистые красочные пятна,

especially the angels, are seen bowing before the manger and before Mary. Here the prayerful note characteristic of the iconostasis is reflected.

Many early Russian icons are difficult to understand or explain without their original context. In the *Virgin Eleusa* from Yaroslavl the figure of the Virgin looks more reserved and majestic than in a provincial copy and she holds herself more upright. But the outstretched hand is typically the gesture of the Virgin interceding at the Throne of Christ Pantocrator. The Virgin caresses her Son and at the same time takes part in the intercession, so that the line of her inclined head acquires additional meaning. In the composition of icons with border scenes around the centre panel, for example, the icons of *St Peter* or *St Alexius* by Dionysius, or *SS Peter and Paul* from Novgorod, the features characteristic of the iconostasis are evident. To observe clearly the separate border secenes, to "read" the painted narrative of the life of the saint, one must get close to the icon. At the distance from which these icons were actually seen it represents an entity in which the border scenes merge and become a kind of wreath around the figure of the saint. From close up the early Russian icon is always a work of fine and figurative art. At long range it loses much of this quality but gains in non-figurative decorativeness. This does not impoverish its artistic worth, does not diminish its conceptual meaning. The two mutually exclusive factors co-exist; they are indivisible and present a dialectical unity.

21 20 151-154 177

In the Kashin icon of the *Raising of Lazarus* all the participants in the event are clearly seen from close range; but from a distance the icon presents on enormous colourful mass with predominating emerald green against which a bright red spot bursts forth like a flash, in direct opposition to the recorded event, and unexplainable either by the theme or the composition, but supplying a certain poetic charm to the whole.

19

The icon loses its ties with the iconostasis in the second half of the sixteenth century. Iconostases continued to be made but they lost their original meaning and became an ordinary part of a church's fittings; the typically Byzantine solemnity was stressed in their appearance. This was the time when small miniature lectern icons appeared in profusion; these were the so-called *pyadnitsas* (measuring one span) which are so pleasant to pick up and study closely. In the Stroganov icon of *St Nicetas the Warrior*, the saint turns to the Virgin in his prayer though he is depicted alone. He does not participate in a "convocational action" as did *St George on Foot* from Novgorod, with his Rublev-type inclined head.

195 121

Early Russian icon painting is so unlike the painting on which modern man was brought up, that he easily succumbs to the idea that it amounts to theology in colours, and nothing more. At the same time he feels a distrust for the aesthetic impression he himself derives from it. He begins to fear an aesthetic approach seemingly in contrast to the iconographical profundity of icon painting. In such conditions one fact gets lost, i.e. that the icon is more easily perceptible to us as a work of art than as an object of faith. The icon is not a ritual mask, not an ancient fetish—it was the result of a superior spiritual culture. The art of Ancient Rus, while maintaining its ties with religion and religious custom, was nevertheless quite developed and was independent. The connection between religion and art was undoubted, but an icon painter of genius was not necessarily a pious man; and the beauty of an icon was not limited to pious feelings, its lofty message was not always of the other world and, finally, its contemplative aspect was not tantamount to a prayer.

Old Russian icon painting was connected with the spiritual life of man by many ties and, what is more, with the life of various sections of society (feudal society in the persons of its best representatives remembered that all people, whether of noble or common birth, were only of "Adam's tribe"). It was important for the destiny of Russian icon painting that even during its Golden Age it was expected to give only what it could give and not to realize hopes that were beyond its power. That means that in its finest manifestations, ancient icon painting is a *lofty* and *pure art*. It is these features that cause the admiration and envy of our contemporaries.

One should not think that the term "pure art" arose only in recent period, as a sign of decadence. This slogan has rung out so desperately and hopelessly in the recent

красивый узор контуров — ими сказано очень много, они звучат чистым звуком.
Мы называем живопись *реальной*, если в ней предметы изображаются таким образом, что их можно признать за *реальные*. Но то, что в картине представлено, *уводит* наше внимание от того, что нас окружает. Недаром для того, чтобы помочь нашему вниманию сосредоточиться, картины заключают в рамы.
Иконопись *реальна* совсем в другом смысле. То, что в иконописи представлено, никогда нельзя признать за реальность, точнее, лишь в очень ограниченной степени. Мы узнаем фигуры людей и предметы, но видим их преображенными, порой не сразу узнаваемыми. Формы в иконе тоже преображенные. Краски такие яркие, чистые, которых обычно нигде не увидишь, разве только на небе в часы заката или в поле, густо заросшем васильками. Тому, что в иконе представлено, всегда присущ оттенок чего-то невиданного, небывалого, необычного (и этим она приковывает к себе внимание даже человека, искушенного большим зрительным опытом). И вместе с тем это невиданное, небывалое, красочное с появлением иконы *входит в жизнь человека*, вступает в пространство, в котором он живет, меряется с человеком силами, поднимает в нем дух, рождая сознание того, что он свидетель какого-то чуда, конечно, чуда искусства.
Краски иконы слагаются в гармонию, формы образуют устойчивое целое, и это рождает свой смысл без того, чтобы мастеру приходилось напоминать о себе, о своей потребности излиться в своем творении. Отсюда такая ни с чем не сравнимая сила убедительности иконы, непостижимое очарование ее красок и форм.
Можно не сомневаться в том, что люди Древней Руси, начиная с послов Владимира, восхищенных красотою царьградской Софии, верно угадывали прелесть истинного искусства. Недаром они так высоко ценили и почитали не кого-либо другого, а именно Рублева и Дионисия.
В Древней Руси даже в отдаленной глуши на Севере обычно никто не брался за кисть, не имея хотя бы элементарных представлений о том, как создается живопись. Массового, серийного производства икон тогда не существовало. Только много позднее, с развитием рынков стали появляться работы «плохописцев», и это стало вызывать тревогу духовных властей. И если современному собирателю дорога любая, самая незатейливая икона XVIII и даже XIX века, то это лишь потому, что его знакомство с шедеврами научило его находить и в ней хоть слабый отблеск большого искусства.

V

История искусства, которая до сих пор занимается преимущественно классификацией икон по векам и школам, со временем вникнет в различные назначения икон и соответственно в различные ступени их художественного совершенства.
В Древней Руси существовало много произведений, имевших чисто культовое значение, в частности икон Богоматери, икон моленных, явленных, создававшихся по образцам, в которых элементы творчества присутствовали в очень незначительной степени. Это особенно относится к позднейшему времени. Большинство же древних икон, дошедших до нас, — это произведения искусства, в том числе и те, которые созданы рядовыми мастерами. В творениях искусных мастеров, даже если они безымянны, обычно угадывается не только умение, но и свой замысел, а иногда и желание блеснуть сноровкой.
Но есть еще произведения вдохновенные, гениальные, которые итальянцы эпохи Возрождения назвали бы «божественными» (divino). О шедеврах древнерусского искусства нужно сказать особо, чтобы для неопытного глаза они не потерялись среди рядовых произведений. В них есть нечто совершенное, возвышенное, прекрасное. Глядя на них, не думаешь, какой школе они принадлежат, и легко забываешь о том, сколько веков отделяют их от нас. Тот, кто испытал

period because it was very difficult to liberate art of everything that was alien. The situation was quite different in Ancient Rus, when the purity of art was something primordial and natural. Early icon painting is an art which expresses in colour what can be expressed only in the language of colour. That is why such works proclaim their power in full strength.

The early Russian painter knew no contradiction between conception and execution; he suffered no tortures of creative endeavour. The icon pleases the eye in the same way as a healthy tree or a beautiful flower which do not pretend to be anything other than what they are. On the flat surface of the icon panels one perceives bright colour patches and beautiful patterns of outlines, eloquent and strikingly pure notes.

Painting is called *realistic* when the objects depicted are presented in such a way that they be taken as *really existing*. But what is represented in a picture leads the attention *away* from one's surroundings. It is not surprising that to help the viewer to concentrate, pictures are set in frames.

Icon painting is *realistic* in an entirely different way. What is depicted in an icon can never the accepted as reality, or only in a very narrow sense. One recognizes the figures of people and objects, but they are seen to be transformed and at times are not immediately recognizable. Forms in an icon are also transformed. Colours are bright and pure, of a kind one cannot see anywhere, perhaps, except in the sky at the hour of sunset or in a field thickly overgrown with cornflowers. For this reason whatever is represented always has an inherent quality of something never seen before, a sense of the unusual and unique (even claiming the attention of the man who possesses great visual experience). At the same time this hitherto unseen, unusual, colourful something *becomes part of the life of man* with the advent of the icon, becomes part of the space in which man lives, tests its strength with that of man, lifts man's spirit, and brings about a realisation that he has witnessed some miracle—naturally, the miracle of true art.

Icon colours come together in harmony, the forms make up a stable whole, and from this stems the meaning so that the painter has no need to remind the viewer of himself and his need to pour out his soul into his painting. Hence the incomparable power of persuasion of the icon, its almost inexplicable charm of colour and form. We cannot doubt that the people in Ancient Rus, beginning with the envoys of Vladimir, who were enchanted with the beauty of St Sophia's in Constantinople, were able to perceive the beauty of true art. No wonder it was Rublev and Dionysius and not simply any icon painter, whom they appreciated and esteemed so highly.

In Ancient Rus, even in the remote northern regions, no one could pick up a brush who had not at least some elementary idea of painting. The mass production of icons was not known in those times. It was only much later, after the development of consumer markets that the works of "bad painters" *(plokhopistsy)* began to appear and aroused the anxiety of the Church authorities. While the modern collector values all icons, even the least sophisticated of the eighteenth and nineteenth century works, this is only because his acquaitance with masterpieces has taught him to find even in an icon of this kind the barely perceptible reflection of great art.

V

Art history, which is still occupied chiefly with the classification of icons according to centuries and schools, will in time delve deep into the various purposes of icons and, accordingly, into the different artistic levels. Ancient Rus must have known many works which were of purely religious importance, especially icons of the Virgin, votive icons, also icons that "miraculously appeared", which were painted from set patterns and contained scarcely any elements of creative endeavour. This is especially true of later icons. The majority of the surviving early icons are works of art, even those done by

на себе очарование этих шедевров, согласится, что иконопись — это прежде всего и больше всего *подлинное большое искусство*.

Из многочисленных древнерусских икон, которые можно признать шедеврами, здесь будет рассмотрено всего несколько примеров. Но прежде всего возникает вопрос: как подходить к ним, как передать в слове их художественные достоинства? До сих пор в работах по истории древнерусской иконописи этот вопрос не ставился. Принято начинать с иконографических признаков иконы: например, «в центре находится фигура Богоматери, слева от нее ангелы, справа пастухи, у ног Иосиф и старый пастух» и т. д. При этом забывается, что подобные слова, в сущности, ничего не значат, так как они приложимы не только к рублевскому шедевру, но и ко множеству других икон на тему рождества Христова. К иконографии принято присоединять несколько замечаний о стиле (иногда о пресловутом «живописном» и «линейном»), точнее, о манере выполнения иконы, о иконописном «пошибе», как говорили в старину, а также перечислять краски. Если мастер отступал от нормы, делают критические замечания (слишком стройные пропорции Дионисия, недостаток экспрессии в лицах). Самые обстоятельные и старательные описания этого рода бессильны приблизить современного человека к пониманию древнерусской иконописи.

Нужно выработать к ней особый подход, чтобы воспринять ту богатую информацию, которую каждая икона содержит. Нужно долго всматриваться в нее, сличать с аналогичными, доискиваться основного пластического мотива, главной метафоры, из которой вырастают все смысловые намеки и оттенки. Видимо, расшифровка древних икон должна быть структурно иной, чем картин нового времени.

Борис и Глеб принадлежали к самым почитаемым на Руси святым мученикам, 46 и их часто изображали в иконописи. Икона «Борис и Глеб» XIV века (Русский музей) — это безусловно самое замечательное и совершенное произведение на 47 эту тему. В новгородской иконе того же времени, в фигурках-коротышках так много характерности, что легко поверить: это вовсе не киевские князья, а новгородские купеческие сынки в своих нарядных красных кафтанах. Коломенская 52 икона «Борис и Глеб» подкупает современного зрителя встревоженными взглядами обоих братьев, в которых угадывается предчувствие их трагической участи. Яркость их киноварных и изумрудных плащей и особенно трогательный рассказ об их жизни в клеймах также привлекают внимание. И все же самым высоким совершенством обладает икона Русского музея. Это очевидно и без особенных пояснений. Во всяком случае, обосновать это первое впечатление — очень трудная задача. Среднерусский мастер этой иконы создал ее, видимо, в самые тяжелые годы монгольских нашествий, но сохранил в ней память о славной Киевской Руси. Что касается иконографии, типов князей, их осанки и одежд — он ничего не придумал нового, не прибавил к тому, что создавалось его предшественниками. Но два хорошо всем знакомых, почти одинаковых силуэта фигур обоих братьев, испытавших одну печальную участь — быть жертвами княжеских междоусобий, выступают в этой иконе преображенными, поднятыми силою искусства.

Их силуэты приобрели правильный характер. Это не просто изображения двух людей, они стали знаками. Вся икона заключает в себе черты эмблемы, геральдического знака. Идентичность силуэтов — выражение братского единства. Меч Бориса между ними — символ их единения. Меч Глеба выполняет ту же роль, что крест в руках его старшего брата. Отсутствие позема придает фигурам 33 легкость, одухотворенность, и в этом их отличие от воинов домонгольского периода. И вместе с тем обе фигуры очень устойчивы, уравновешенны. Они превосходно вписаны в прямоугольник доски, интервалы между ними им соответствуют. В силу перекрестного соответствия цвета плащей и кафтанов краски из признака предметов, превращаются в элементы построения иконы.

Формальные особенности иконы отвечают характеристике Бориса и Глеба. Это не столько воины, не столько мученики, сколько примеры нравственной стойкости и душевного благородства. Обе фигуры составляют нераздельное целое,

rank-and-file painters. In the works of highly skilled masters one can usually see not only the artist's skill but also his conception and at times his desire to demonstrate virtuoso technique.

There are also works which are inspired, works of genius which the Italians of the Renaissance would have called *divino*. The masterpieces of early Russian art must be discussed separately, so that they are not lost to the unsophisticated eye amidst a welter of mediocre works. There is something superb, lofty and wonderful about them. On looking at them, one does not think about the school they belong to, and the centuries separating them from our day are forgotten. Anyone who has experienced the enchantment emanating from a masterpiece will agree that icon painting is first of all and above all truly great art.

Only a few of the numerous early Russian icons which can be regarded as masterpieces will be considered here. First of all, there is the question: how should they be approached, considered, how can their artistic worth be expressed in words? Up to now this question has never been posed in works on the history of early Russian icon painting. It is customary to begin with the iconographical features of an icon. For example: "In the centre is the figure of the Virgin, to the left are the figures of angels, and to the right, shepherds; at the feet of the Virgin is St Joseph and an old shepherd", and so on, and so forth. The author quite forgets that these words mean nothing in fact, because they apply not only to a masterpiece by Rublev, but also to a large number of other icons depicting the *Nativity of Christ*.

It is customary in iconography to add a few remarks about the style ("pictorial" and "graphic" style) or, rather, about the manner of execution of an icon, and to list the colours used. Where the painter has deviated from what was the norm, critical remarks are added (the too perfect proportions of Dionysius, the lack of facial expression). The most detailed and conscientious descriptions of this kind are incapable of bringing modern man closer to an understanding of early Russian icon painting.

It is necessary to work out a special approach to such painting in order to extract the rich information each icon contains. One needs to examine an icon for a long time, to compare it with similar icons, search for the basic plastic motif, the main metaphor from which stems all the meaningful hints and nuances. Evidently, structurally different patterns should be followed in deciphering early icons than in deciphering pictures painted in the post-Renaissance period.

Boris and Gleb were two of the most revered saints and martyrs in Rus, and were frequently depicted in icon painting. The fourteenth century icon of *SS Boris and Gleb* (46) in the collection of the Russian Museum is undoubtedly the most remarkable and superb work on the subject. The Novgorodian icon of the same period (47) shows squat figures so characteristic that it is quite clear that they are not Kievan princes but some Novgorod merchant's sons, wearing rich red *kaftans*. As regards the icon of *SS Boris and Gleb* (52) from Kolomna the modern viewer is impressed here by the troubled gaze of the two brothers, which hints at a premonition of their tragic destiny. Their bright cinnabar and emerald cloaks, and the touching story of their lives set in border scenes also rivet the attention. Nevertheless the icon in the Russian Museum is the finest of them, as can be seen without additional explanation—and in any case it is a difficult task to explain the first impression it makes.

The central Russian artist who painted it must have done so in the most difficult years of the Mongol invasion, but in it he recorded his memory of the glorious Kievan Rus. As for the iconography, the types of the princes, their postures and clothes—he did not invent anything new here, and did not add anything to what had been created by his precedessors. But the two well-known and familiar, almost identical silhouettes of the brothers who shared the same sad fate—they were victims of the internecine strife of princes—appear in this icon transfigured by the power of art.

Their silhouettes acquired a more regular character. This is not simply a portrayal of two men—they had become signs. The entire icon represents the features of an emblem, of a heraldic sign. The identity of the two silhouettes expresses their fraternal unity, and Boris's sword, depicted between the two of them, is a symbol of their unity, too.

и в этом предвосхищают ангелов «Троицы» Рублева. Если вспомнить, что в те же годы в Царьграде, в мозаиках Кахрие-Джами, святые воины — это изнеженные нарядные франты, тогда будет особенно ясна высота морального идеала, воплощенного в русской иконе.

9 Загадочная в отношении своего происхождения икона «Благовещение» из Загорска является тоже подлинным шедевром. Нужно внимательно всмотреться в нее, чтобы помимо общих признаков палеологовского стиля, которые всего больше бросаются в глаза, обрести в ней черты неповторимого обаяния. Ангел, едва ступая по земле, стремительно и легко приближается к деве Марии, та покорно склоняет перед ним голову. Сколько раз лучшие итальянские мастера ловили этот момент, который так тонко схватил мастер загорской иконы, без слащавой чувствительности фра Анжелико, без изысканной изломанности Боттичелли. Все, что не может быть выражено ни в жестах, ни во взглядах обеих фигур — все это выражено в архитектурном аккомпанементе. Это подобие театрального задника очень сложно, затейливо и прекрасно. Примечательно, что оно подчиняется основной теме. Легкий, воздушный киворий над ангелом взлетает ввысь, ему вторит узкий пролет окна. Более тяжелый навес над Богоматерью своими очертаниями повторяет ее наклон. Две арки между фигурами (какая смелость!) неодинаковой высоты, более стройная арка соответствует трепетному ангелу, другая, более широкая, — склоненной Марии. Затейливый архитектурный фон не ограничивается повторением того, что происходит в фигурах, он выводит и свою собственную ноту. Ярко-красная ткань (велум) над Марией звучит празднично, как весть, сообщаемая ангелом, отсветы ее заметны за фигурой Богоматери. Ярко-голубой рукав ангела расположен в центре, четыре других синих пятна — по четырем углам доски. Икона «Благовещение» — это единственное дошедшее до нас произведение какого-то безымянного мастера. Вероятно, существовало еще множество других. Как ни классифицировать его, оно настолько неповторимо и так значительно, что его автора следовало бы выделить и назвать Мастером загорского «Благовещения».

Звенигородский чин Рублева — «Спас», «Апостол Павел», «Архангел Михаил» — своими живописными достоинствами не уступает его знаменитой «Троице». Это действительно выдающийся памятник русской иконописи начала XV века.
80 Больше всего внимания привлекает к себе лик рублевского Спаса: благостного, доброго и вместе с тем с открытым, проницательным взглядом, обращенным к зрителю. Психология — это первое, что подкупает современного зрителя
10 в древнерусских иконах. Лик архангела Михаила сохранился лучше других ангельских ликов Рублева. Его пропорции, тонкая одухотворенность ближе всего к домонгольским канонам. Недаром, по свидетельству Иосифа Волоцкого, Рублев часами взирал на древние иконы, не молился на них, а пристально и самозабвенно их разглядывал. Со своей еще очень плотской красотой, с неутолен-
1 ной жаждой в печальных глазах, со скорбно дрогнувшими бровями «Богоматерь Владимирская» еще близка к поздней античности, это человек, которому ведом античный пафос. В ангельском лике Рублева все «слишком человеческое», плотское, земное отпадает, как ненужная оболочка. Мы видим только «несхожее подобие», бледную тень, и вместе мы ближе к истинной сущности человеческого, к его близости к божеству, как принято было тогда говорить. Мы вступаем в ту сферу, где не может быть ни горестей, ни радостей, ни скорби, ни улыбки, где все теряет грубую телесную осязаемость.

Для создания подобного образа требовался огромный подъем нравственных сил. Своей духовностью рублевский ангел будет всегда волновать людей. Но не следует забывать и художественного момента, особого ви́дения, формы выражения. Черты лица ангела переданы так тонко и легко, точно они процарапаны на доске, светотеневые контрасты исчезли, остается общий золотистый тон. Золотистость становится выражением неземной доброты и ласки. В чертах лица есть своя закономерность. Нос подобен тонкому стволу дерева, брови свисают по сторонам от него, как ветви. Дуги бровей повторяются в кудрях волос.

Gleb's sword plays the same role as the cross in his elder borther's hand. The fact that no ground is shown beneath their feet gives the figures lightness and spirituality, so [33] distinguishing them from warrior saints painted in the pre-Mongol period. At the same time the two figures are very stable, balanced and the spaces between their bodies are in proportion; they are set beautifully in the rectangle of the panel. By virtue of cross coloring, the hues of the cloaks and *kaftans* are not so much qualities of objects they represent as compositional elements of the icon.

These features of the icon are in keeping with the characterisations of Boris and Gleb. They are not so much warrior princes or martyrs as examples of moral staunchness and spiritual nobility. The two figures comprise an integral whole, thus anticipating the three angels in Rublev's *Old Testament Trinity*. When one recalls that contemporary representations of the holy warriors in Constantinople, in the mosaics of Kahrié Čami, are depicted as effeminate fops, the loftiness of the moral ideal embodied in the Russian icon is especially striking.

[9] The icon of the *Annunciation* from Zagorsk, mysterious as far as its origin is concerned, is also a true masterpiece. One must look very attentively at it to perceive, in addition to the common characteristics of the Paleologue style, features of inimitable charm. The Archangel is seen approaching Mary, swiftly and lightly, hardly touching the ground, while Mary inclines her head submissively. How often the Italian masters tried to catch this moment, so delicately captured by the painter of the Zagorsk icon—without the over-sweet sentimentality of Fra Angelico, the excessive refinement of Botticelli. Everything that could not be expressed in gestures, look or the words which seem to issue from the figures is expressed in the architectural setting. It is like a backdrop in a theatre, and is very complex and beautiful. It, too, is subjugated to the main theme. The light, airy ciborium over the angel seems to be rising upwards, and is emphasized by the narrow window. The heavier canopy over the Virgin repeats the line of her head. Two arches between the figures—a rare flight of daring!—are of uneven height: the slimmer arch is in keeping with the tremulous angel, while the broader one accords with the figure of the Virgin. The involved architectural background is not limited to a linear repetition of the figures, but has a role of its own to play. The bright red cloth *(velum)* above the Virgin, rings out like a joyous sound, a message conveyed by the angel, and its echoes are perceived beyond the figure of the Virgin. The bright azure sleeve of the angel can be seen in the centre and four other blue patches are distributed over the four corners of the panel. The icon is the only surviving work of this unknown master, who evidently painted many more. However one classifies the work, it is unique and so significant that its painter deserves distincion, and should be known as the Master of the Zagorks *Annunciation*.

The Zvenigorod *Deesis Range* painted by Rublev—the *Saviour*, the *Apostle Paul* and the *Archangel Michael*—is on a par with the painter's famous *Old Testament Trinity* from the point of view of aesthetic significance, and is a truly outstanding masterpiece of early fifteenth century Russian icon painting. The face of Rublev's Saviour claims [80] the greatest attention, with its kindly, pious and at the same time open and penetrating gaze, directed straight at the viewer. Their psychological insight is the first thing that endears early Russian icons to the modern viewer. The face of the Archangel Michael [10] has survived the passage of time better than Rublev's other angels, and its proportions and fine spirituality are closer to pre-Mongol canons. It is hardly surprising to learn from Joseph Volotsky that Rublev spent hours contemplating ancient icons—he did not pray, but looked at and studied them closely with utter absoprtion. With her still very earthly beauty, the unappeasable longing in her dolorous look and the anguished line [1] of her eyebrows, the *Virgin of Vladimir* is still very close to late antiquity; she is a human being who has experienced what the ancient Greeks called *pathos*. In Rublev's *Archangel Michael* everything that is "too human", too carnal and earthy falls away, is shed as superfluous. One sees only the "dissimilar similarity", a pale shadow, and at the same time one is closer here to the true essence of human nature, to its "nearness to the divine". The viewer enters a sphere where there is no grief or joy, no sorrows or smiles, where everything sheds its crude carnal tangibility.

Закругленность контуров становится лейтмотивом. Все это не выставлено напоказ, но лишь легко намечено. Нужно вникнуть в каждую черту лица, чтобы оценить душевную красоту, которая таится за нею.

82 «Троица» Рублева — это заслуженно самое известное произведение русской иконописи. Здесь нет возможности входить в подробное ее рассмотрение. В этом создании Рублева в наиболее чистой форме выявилось достоинство древнерусской иконописи: философская глубина, религиозная основа, символический характер образов и совершенство и многозначность живописной формы, композиции, ритма и цвета. Конечно, смысл ее не может быть сведен к тому, что она дает безупречно ортодоксальный ответ на вопрос о сущности Троицы, о котором шли споры между официальной церковью и еретиками. Ведь догмат был установлен еще отцами церкви, к нему художник не собирался ничего прибавлять. Иконографическая проблема — какое лицо Троицы означает каждая из трех фигур — является далеко не ключевой к пониманию этого шедевра. Видимо, задача Рублева была не в выявлении различий между ними, а в утверждении их духовного единства, нераздельности — этого не удавалось достигнуть ни одному предшественнику художника так, как удалось ему.

Многими все еще считается, что истинными создателями «Троицы» были средневековые богословы, Рублев всего лишь исполнитель. Между тем воображение художника нарисовало ему три пленительно-прекрасных фигуры за трапезой. В этом симпозиуме, в дружеской беседе каждая из фигур по-своему прекрасна, одухотворенна: красивы тонкие руки, особенно кисть правого ангела, в которой он держит посох, склоненные кудрявые головы, выражение любви и взаимопонимания в лицах. Вся эта совокупность форм и предметов складывается в гармоническое, неделимое целое, образует подобие венка, вписывается в круг (или в восьмиугольник), облекается в ритм музыкальных повторов. В этом зримом, почти осязаемом угадывается как его высший смысл закономерность мирового порядка, которая кажется наивысшей доступной человеку мудростью: трое как один — прообраз, модель устроения мира. Возможно, в своем образном мышлении Рублев пользовался старинными общепринятыми обозначениями отдельных предметов: крылья — полет, чаша — горькая судьба, гора — восхождение духа, древо — древо жизни, палаты — домостроительство. Но решающим является то, что все эти мотивы, иллюстрируя в его иконе древнюю легенду, выглядят не как отвлеченные аллегории, имеющие свой ключ. Они складываются в нечто целое, поставлены в такие взаимоотношения, так вписываются в живописную ткань (особенно чаша, повторенная в интервалах фигур), что ум человека в самом созерцании всего представленного испытывает особенную отраду, сознавая, что от частного он восходит к общему, к общечеловеческому, приближается к постижению идей этих предметов, не теряя из вида прелести и красоты того, что он видит.

120 Среди многочисленных икон на тему чуда Флора и Лавра новгородская икона из собрания И. С. Остроухова должна быть признана самой совершенной. Значение этого творения безымянного новгородского мастера мы оценим лучше

143 144 всего, сравнивая его с более ранними, во всяком случае, более архаичными иконами. В них дается всего лишь сопоставление различных эпизодов из жизни святых, покровителей коней, при довольно неискусном выполнении. В остроуховской иконе все приобрело характер стройного целого, это маленькая модель мира. Ее увенчивает могучая крылатая фигура архангела Михаила, перед которым предстательствуют, как в деисусе, покровители коней Флор и Лавр; внизу — бытовая повседневность: табун у водопоя и коневоды. Посередине два коня, как бы означающие идеальных коней, идею коня, боевые, оседланные кони, готовые к тому, чтобы на них сели воины. Необыкновенно красивая по расположению фигур сцена покровительства превращается в своеобразную эмблему. Чтобы еще выше оценить совершенство этого шедевра, нужно срав-

148 нить его с более поздней репликой, выполненной где-то в провинции крестьянским мастером северной школы. В ней те же персонажи, но утрачена божествен-

An enormous upsurge of moral power was needed to create such an image. Rublev's Archangel will always be profoundly stirring in its spiritual force, but this should not lead one to forget the artistic aspect of the painting, the artist's special vision and form of expression. The Archangel's features are portrayed so delicately and lightly, as if incised on the board; contrasts of light and shade disappear, and a general golden, all-pervasive hue remains, the golden glow becoming the expression of heavenly beatitude and sweetness. The features of the Archangel have a logic of their own. The nose is like a slim tree trunk, with the eyebrows curving on both sides like the branches of a tree. The arcs of the eyebrows are echoed in the wavy hair and the rounded outlines become a kind of refrain running throughout the icon. Yet this is not done demonstratively, it is only hinted at. A keen study must be made of every feature to appreciate the spiritual beauty inherent in this icon.

82 Rublev's *Old Testament Trinity* is deservedly the best-known work of Russian icon painting. It cannot be considered at length here. Rublev's painting displays in the purest form the finer points of early Russian icon painting: philosophical profundity, the religious basis, the symbolic character of images, the skill, and deep meaningfulness of pictorial form, composition, rhythm, and colour. It goes without saying that its significance is not merely that it supplies an irreproachably Orthodox answer to the question of the nature of the Old Testament Trinity, over which heated controversy raged between the official Church and the heretics. After all, the dogma had been laid down by the Church Fathers, and the artist had no intention of adding anything to it. The iconographical problem—which aspect of the Trinity was expressed by each of the three figures—is far from being the key one for an understanding of this masterpiece. Apparently Rublev's aim was not to show the difference between them but on the contrary to demonstrate their spiritual unity and indivisibility—a point which none of Rublev's predecessors was able to achieve to such a degree.

It is still considered by many that the true creators of the *Old Testament Trinity* were medieval theologians, and that the artist's part was limited to carrying out their conceptions. Yet the artist's imagination prompted him to paint the three enchantingly beautiful figures seated for a meal round a table with a bowl on it. In this symposium, this friendly exchange, each figure is wonderful and spiritual in its own way; the slim hands are beautiful, especially that of the right-hand angel in which it holds its staff; the inclined curly heads, the expression of love and mutual understanding on the angels' faces. The totality is a harmonious, integral whole, the similitude of a wreath, set within a circle (or perhaps an octagon), it acquires the rhythmic form of musical refrain. In this visual, almost tangible form one divines its higher meaning—the logic of the universe, which seems the highest wisdom attainable by man: the three in one—the prototype, the model of the world. Perhaps in his imagery Rublev employed the ancient well-known meanings of symbols of the objects: the wing to denote flight, the bowl as representing bitter fate, the mountain as spiritual ascension, the tree as the Tree of Life, and architectural details as home building. But the decisive fact is that these motifs illustrating the ancient legend in his icon are not like abstract allegories requiring a key to their understanding. They make up something integral, they are seen in such juxtaposition and inter-relations as to be part of a pictorial fabric (especially the bowl, the configurations of which are echoed by the space between the figures) in such a way that one's mind derives special pleasure in the very contemplation of it all, realising that here is an ascent from the particular to the general, to someting that is significant to all mankind; that one comes close to a perception of the ideas behind these objects without at the same time losing the beauty, the charm of everything around.

120 Among the numerous icons on the subject of *SS Florus and Laurus*, the Novgorodian icon from the collection of I.S. Ostroukhov must be recognised as the finest. The significance of this work by an anonymous Novgorodian master can be better perceived through a comparison with some earlier icons, or at any rate icons with more archaic

143 144 features. They simply record various episodes from the lives of these saints, who are the patron saints of horses, while the execution is rather poor. In the Ostroukhov icon

ная мера: лошадки разбежались, фигурки рассеялись, вздернутые крылья архангела дают ему больше силы, но отделяют его от людей — и едва ли не все очарование шедевра исчезло. Здесь наглядно видно: искусство новгородского мастера больше всего проявилось в том, что отличает шедевр от его позднейшего подражания.

140 138 Остроуховское «Положение во гроб» заслуженно пользуется мировой славой, хотя нам до сих пор неизвестно ни имя его создателя, ни школа, из которой оно вышло. Иконографические прототипы этой иконы известны. Но только в этом создании образ приобрел глубокий смысл и отлился в совершенную форму, от которой ничего нельзя отнять и к которой ничего нельзя прибавить. Небольшая икона на ту же тему 1488 года (Третьяковская галерея) выглядит не то как первый несовершенный набросок, не то как неуклюжая реплика общего оригинала. Она перегружена фигурами, крест тяжело заполняет фон. Остроуховский мастер пересоздает традиционный тип. Женщина в ярко-красном плаще выражает свое горе высоко вскинутыми руками. Это и плач по умершему и торжественный обряд, мерное шествие склоненных и стоящих фигур. Вскинутые руки выражают горе, и вместе с тем это — заклятие, ритуальный жест. В иконе в жестах и в осанке тонко охарактеризован каждый участник сцены. Одновременно все они подчиняются, как закону, мерному строгому ритму. Икона выдержана в теплых тонах, в оттенках коричневого и оранжевого. Вырывается только белоснежная спеленутая мумия — бездыханное тело умершего, — а также женщина со вскинутыми руками в пламенно-красном плаще. В контексте всего произведения краски становятся носителями духовного выражения. Горки на фоне группы повторяют очертания вскинутых рук женщины, и вместе с тем они сбегают вниз, привлекают внимание к тому, что творится на земле. «Положение во гроб» в художественном отношении превосходит другие иконы, которые могли принадлежать к тому же праздничному ряду.

Замечательный шедевр Дионисия — две огромные житийные иконы: «Петр
150 154 Митрополит» и «Алексий Митрополит». Икона Алексия особенно совершенна. На первый взгляд в этих иконах в фигурах митрополитов преобладают величие, торжественность, нарядность, а в житийных клеймах — повествовательность. Возникновение этих икон, предназначенных для столичного кафедрального собора, стоит в связи с задачами прославления и возвеличения в лице политических и церковных деятелей всего Московского княжества. Но это только фасадная, официальная сторона замысла. Имеется и другое: нравственное величие образов, чистая поэзия красок и форм. Благодаря этому заказное, официальное произведение становится шедевром.

Одна из существенных черт поэтики Дионисия в этой иконе заключается в различной акцентировке элементов изображения. В среднике лицо святого окутано
150 полутенью, почти скрыто, погружено в созерцание, наоборот, в одежде подчеркнута драгоценная парча, белый омофор с черными крестами. Благодаря этому фигура становится сосредоточенной, одухотворенной, со святого как бы спадают драгоценные ризы и обнажается его духовная сущность (нечто подобное рассказу Чехова «Архиерей», где за образом церковного иерарха проглядывает образ доброго, несчастного человека).

В клейме «Передача иконы» священник в белой ризе появляется на фоне белоснежного храма. Белизна — это признак идеальной чистоты и целомудрия. В большинстве клейм только черные проемы дверей и темная мантия Алексия сохраняют предметный характер, осязаемость. Слава митрополита, его торжественная осанка — это выражение его праведности. Его многотрудная, подвижническая жизнь образует красочный венок вокруг его фигуры.

156 В «Распятии» Дионисия традиционная иконография подвергнута художественному перетолкованию. Элементы голгофской драмы присутствуют, но ее острота как бы снята силою искусства. Распятый Христос — это триумфатор, парящий в небе, простерший длани над миром, готовый его обнять. Фигуры предстоящих, легкие и стройные, служат опорой и обрамлением. Как Христос,

everything acquires the character of an integral whole—it is the world in miniature. The icon is crowned by the mighty winged figure of the Archangel Michael, before whom the patron saints of horses are interceding as in the *Deesis;* in the lower part of the icon we see herds of horses by the water with their grooms—scenes from everyday life. Between the two ranges are two horses, apparently signifying idealised horses, the idea of a horse—two steeds, saddled and ready to be mounted by their warrior riders. This scene of patronage with the remarkably beautiful disposition of its figures, becomes a kind of emblem. For a fuller appreciation of its perfection, this masterpiece should 148 be compared with a later copy of the icon, painted in some province by a peasant craftsman of the Northern school. The provincial icon has the same personages, but the marvellous balance is broken, and the horses are scattered far and wide, the figures dispersed, and the angular raised wings of the Archangel, while giving an impression of greater power, separate him from the people; in fact almost all the charm of the Ostroukhov masterpiece is lost. This is a clear demonstration of the fact that the art of the Novgorodian master is above all displayed in the features which differentiate the masterpiece from the later copy.

140 138 The Ostroukhov *Entombment* deservedly enjoys world renown, though we still do not know either the name of the painter or the school it hails from. We know the iconographic prototype of the icon, but only in this painting does the image acquire a profound meaning and perfection of form to which nothing can be added, from which nothing can be taken away. The small 1488 icon (Tretyakov Gallery) on the same theme looks like either a preliminary imperfect sketch or a clumsy copy of a common original. It is overloaded with figures, and the cross fills the background weightily. The Ostroukhov artist gives the traditional type a new interpretation. The woman in a bright red cloak expresses her grief by throwing up her arms. The scene is both a lament for the departed and a solemn rite, a succession of stately figures, bowed and upright. Upraised arms express grief and at the same time an oath, a ritual gesture. Every participant in the scene is finely characterised by gesture and posture, and at the same time they are all obedient to the austere, measured rhythm as if to a law. The icon keeps to warm tones—brown and orange hues. The only accents are the snow-white winding sheet on the body of the dead Christ, and the flame-red cloak of the woman with upraised arms. Within the context of the whole work the colours are the vehicle of spiritual expression. The hills in the background behind the group repeat the outlines of the woman's upraised arms, and at the same time there is a downward movement to draw our attention to what is taking place on earth. The *Entombment* is superior, artistically, to other icons which might also belong to the same *Church Feasts Range*.

The two large icons, *St Peter, Metropolitan of Moscow* and *St Alexius, Metropolitan of* 150 154 *Moscow*, are masterpieces by Dionysius. The icon of *St Alexius* is of especial worth. At first glance the figures of the Metropolitans in these icons seem to express only majesty, grandeur, resplendence, while the border scenes remain strictly narrative. These icons, painted for the main cathedral in the country's capital, were commissioned in connection with the tasks of glorifying and exalting the Moscow principality in the persons of political and Church figures. But this is only the outward, official aspect. There is another: the moral majesty of the images, the pure poetry of colour and form. Thanks to this a commissioned, official work became a masterpiece.

One of the most essential features of Dionysius' poetic fabric in this icon is the way 150 certain elements are accentuated. In the centre panel the face of the saint is shrouded in half-shadow, almost obscured, and is deep in contemplation, while in contrast the richness of the robes is stressed—the precious brocade of the robe and the white omophorion with a design of black crosses. This gives the figures greater intenseness, greater spirituality, and the rich garments seen to fall away from the saint to reveal his spiritual nature (rather as in Chekhov's short story *The Archbishop*, where, beyond the image of the Church hierarch can be perceived the touching figure of a kindly, unhappy man).

In the border scene, the *Presentation of the Icon*, the priest, wearing white robes, appears against the background of a snow-white church. White stands for ideal purity and

они кажутся не стоящими, а парящими. Но самое замечательное то, что происходит на небе. Крупной, стройной фигуре Христа противостоят миниатюрные фигурки ангелов. Этим контрастом в икону вносится элемент пространственной глубины. Летящие в небе фигурки образуют вокруг голгофского древа подобие венка, они, как цветы, украшают его, намечают незримый круг, в который заключена фигура Христа.

Все эти особенности «Распятия» почти невозможно передать словами, они едва уловимы глазом, но именно эти едва заметные отклонения от канона выделяют икону Дионисия из числа всех других русских икон на эту тему. При всем благочестивом соблюдении канона в создании Дионисия мы видим плоды высочайшего взлета его художественного гения.

159-162 Икона «Апокалипсис» Кремлевского мастера — это выдающееся произведение как по замыслу, так и по выполнению. На этот раз перед мастером не было иконографического прототипа. Ему приходилось все придумывать самому. Он дал «Видениям св. Иоанна» единственное в своем роде истолкование. Это не рассказ о мрачных испытаниях и ужасах, которые ждут человечество при конце мира, но светлая мечта о наступлении царства справедливости и гармонии. Верный лучшим заветам Рублева, близкий в своем живописном языке к Дионисию, Кремлевский мастер в своей грандиозной иконе с несколькими сотнями фигур проявил редкую изобретательность, разнообразие. Все, что он представил, это вовсе не простой перевод текста в «зрительный ряд». Это настоящее вдохновенное творчество, создание своей легенды и своего мифа о людях, об ангелах, о явлении божества и об испытаниях человеческого рода.

VI

Современному человеку нелегко дается понимание художественности в древнерусской иконописи. Его соблазняют занимательные детали, психологические нотки, близкие его вкусам, которые на самом деле вовсе не характерны для русской иконописи, а порой даже являются признаками ее упадка. Высказывалось мнение, что эстетический момент в иконах возникает только в XVI веке, только в это время будто бы икона стала рассматриваться как произведение искусства. На самом деле все происходило наоборот: хотя иконопись долгое время еще сохраняет черты так называемого иконописного стиля, точнее, традиционную манеру выполнения, в середине XVI века из нее начинают исчезать самые существенные признаки «иконописной эстетики».

195 Изящная иконка «Никита-воин» строгановского мастера Прокопия Чирина подкупает искренностью, с которой передана растерянность человека, молящего Богоматерь о помощи. Но это не столько живописное творчество, сколько свидетельство, признание, рассказ. Этой иконе не хватает той поэтической силы, 13 которая присуща иконе «Георгий» начала XVI века. В строгановской иконе рисунок — это воспроизведение, контур, обрисовывающий предмет. В иконе начала XVI века очертания фигуры складываются из ряда метафорических уподоблений. Колчан за плечами составляет неотделимую часть фигуры. Красный плащ развевается, как стяг, он повышает статность воина, особенно по контрасту к его небольшой голове. Рисунок в более ранней иконе — это свободное творчество, драматическое взаимодействие черных и красных пятен, обладающих самостоятельной жизнью. Потому здесь присутствует нечто большее, чем то, что может увидеть глаз человека. Перед нами эпический герой, богатырь, от которого можно ждать сказочного подвига.

В иконописи XVI—XVII веков превосходные произведения можно найти скорее где-нибудь в провинции, чем в столице при царском дворе. Симон Ушаков подкупал высоких покровителей, особенно Алексея Михайловича, умеренным

chastity. In the majority of border scenes only the black doorways and the dark cloak of St Alexius retain "thinginess", tangibility. The fame of the Metropolitan, his majestic bearing is an expression of his piety. Border scenes telling the story of his hard ascetic life form a colourful wreath around his image.

156 In Dionysius' *Crucifixion* the traditional iconography is given an artistic interpretation. The elements of the drama of Golgotha are there, but the drama as such is no more. The crucified Christ is a triumphant being, a soaring into the heavens, spreading his arms over the world, ready to embrace it. The figures of the interceders are also light and slim, serving to support and frame the main representation. Like Christ, the scene is soaring rather than standing. But the most remarkable thing is what takes place in heaven. Contrasted to the tall, slim figure of Christ are extremely diminutive angels, and this contrast introduces the elements of space and depth into the icon. The little figures soaring in the sky form something of a garland around the tree of Golgotha; they decorate it like flowers, they mark out the invisible circle which contains the figure of Christ.

It is practically impossible to convey these characteristic features of the *Crucifixion* in words; they are hardly perceptible to the eye. It is, however, these barely discernible deviations from the canon that distinguish Dionysius' icon from all other Russian icons on the same theme. In addition to pious adherence to the canon, it is clear that Dionysius' work is the result of a great upsurge of his artistic genius.

159-162 The *Apocalypse* of the Kremlin Master is an outstanding work in both conception and execution. In this case the painter had no iconographical prototype to follow, and everything was left to his own powers of invention. He gave the Revelations of St John an interpretation which was unique of its kind. This is not a story of the grim trials and horrors with which mankind will be confronted at the end of the world, but a glorious dream of the coming of the kingdom of justice and harmony. True to the finest behests of Rublev and close in pictorial vocabulary to Dionysius, the Kremlin Master displayed in this immense icon with its hundreds of figures a rare inventiveness and versatility. What he represents here is not a literal translation of the text into "visual range". It is a truly inspired creation, the creation of a new legend and a new myth, about people, about angels, about the appearance of God and the ordeals of mankind.

VI

It is not easy for modern man to appreciate the artistic quality of early Russian icon painting. He is diverted by entertaining details, psychological accents which are close to his tastes but were in fact not at all typical of Russian icon painting, and were in some cases indications of its decline. The opinion has been expressed that icons only acquired aesthetic worth in the sixteenth century, and that only from that time did icons begin to be regarded as works of art. In fact the opposite was the case. Though icon painting for a long time preserved features of the "icon-painting style", or rather the traditional manner of execution, by the mid-sixteenth century, the main features of "icon-painting aesthetics" had begun to disappear.

195 The elegant little icon of *St Nicetas the Warrior* by the Stroganov painter Procopius Chirin, is very appealing with the spontaneity with which it conveys the emotions of a man praying to the Virgin in time of trouble. But this is not so much pictorial art as a witnessing, an avowal, a narration. The icon lacks the poetic power so characteristic

13 of the early sixteenth century icon of *St George*. In the Stroganov icon the linear design is first of all a reproduction, an outline of the theme. In the early sixteenth century work the outlines of the figure derive from a number of metaphorical allusions. The quiver is an integral part of the saint's figure. The red cloak billows like a standard, giving the figure added stateliness, especially in contrast to the disproportionately small head. The delineation in the earlier icon is free creation, dramatic

198 эклектизмом и гладкой манерой письма. Его «Архангел Михаил, попирающий дьявола» при всей виртуозности исполнения — произведение мало художе-
197 ственное. Провинциальная работа того же времени икона «Архангел Михаил-воевода», поэтическое видение огненного ангела-мстителя, более верна традициям высокого стиля. В провинциальных иконах XVI—XVII веков больше народного духа, иконописного стиля, чем в работах придворных и столичных мастеров, которых соблазняли сомнительные преимущества «фрязи».

В поздних памятниках древнерусской иконописи, несомненно, наблюдается постепенный спад, а позднее и настоящий упадок. Этого не следует замалчивать, нельзя сглаживать коренные различия между иконописью «золотого века» и поры упадка. Изучение поздних памятников поучительно для постижения самого ценного в иконописи эпохи расцвета. В XVI—XVII веках мастера по требованию властей подражали старым образцам, повторяли традиционные иконографические переводы. И вместе с тем это были не больше, чем повторения и подражания. Живой дух творчества все более исчезал. Теперь иконы не столько *создаются* художниками, сколько *производятся* ремесленниками. Техника их порой виртуозна, но формы окостеневают, поэтические вольности древних мастеров уступают место педантической точности и бездушной исполнительности. Верность натуре в деталях сопровождается утратой органичности целого. Рису-
193 нок в большинстве случаев сухой, жесткий, краски тусклые, форма дряблая, не гибкая, нередко утрачивается и изящество и появляется грубость. Но главное, что стоит за всеми этими частными переменами, — иконопись все больше теряет характер искусства, становится «богословием в красках», дидактической, повествовательной, иллюстративной. Иногда иконография настолько замысловата, что без комментария икона кажется бессмысленной.

Древнерусская иконопись «золотого века» подкупает такой ясностью своего языка, что можно подумать, что ее создатели были людьми простодушными и бесхитростными. В действительности, иконопись — это большое, зрелое искусство, и в основе ее лежит глубокое понимание вещей, высокое мастерство. Передать это словами очень трудно, так как все выражено в ней через особую иконописную форму. Формы иконописи неизменно имеют свой внутренний смысл. В иконописи выработалось особое понимание рисунка, композиции, пространства, цвета и света.

Рисунок в иконах имел задачу передать очертания предмета так, чтобы можно было его узнать. Древнерусские мастера владели этим искусством, в большинстве икон мы с одного взгляда узнаем людей, животных, деревья, здания. Но этим опознавательным смыслом не ограничивается назначение рисунка. Рисунок еще может вскрыть в предметах их родство друг с другом. Графическая метафора — обычное явление русской иконописи: поэтическое уподобление человека то горе, то башне, то дереву, то цветку, то стройной вазе. Но помимо этого рисунок может еще обладать не изобразительной выразительностью. Взять хотя бы изображение Глеба в иконе XIV века или царя Давида в нов-
45 городской иконе XV века. В одном случае это овал лица, с которого как бы
108 стекают кудри волос. В другом случае — две дуги (край короны и край одежды), между ними голова в обрамлении двух валиков волос. В каждом из обоих примеров — правильные формы, симметрия, ритм, пропорциональность. И эти формы осмыслены, как изображения Глеба и Давида. В правильную структуру вписаны черты человеческого лица. Образ человека приобретает эмблематический смысл.

89 Кашинская «Богоматерь Знамение» — это пример превращения изображения в *эмблему*, органических форм в отвлеченно-орнаментальные. Полуфигура Богоматери образует мощную ступенчатую пирамиду с закругленными краями. Этот темно-вишневый силуэт звучит рефреном в золотистом силуэте полуфигуры младенца — наглядное выражение его сыновней зависимости от матери. Воздетые руки Богоматери, вместе с краем ее мафория, образуют свисающую дугу — этим передается весомость плоти младенца. В иконе найдено безупречно верное соотношение между жестом рук, которым Богоматерь открывает тайну

interplay of black and red patches which have a life of their own. That is why the icon has something greater than the human eye can see. Here is an epic hero, the valorous *bogatyr* of folklore of whom some immense legendary deed can be expected.

One can find excellent works in sixteenth-seventeenth century icon painting, most likely in the provinces rather than in the capital at the court. Simon Ushakov appealed to his royal patrons, especially Tsar Alexei Mikhailovich, with his moderate eclecticism and smooth manner of painting. Despite the virtuoso technique, his *Archangel Michael* is a work of little artistic worth. The *Archistrategus Michael* icon, a provincial work of the same period, is a poetic vision of a fiery avenging angel and is truer to the traditional lofty style. Provincial sixteenth-seventeenth century work displays more of a popular spirit, of the true icon-painting style, than the works of royal and metropolitan painters who were attracted by the doubtful advantages of the *fryaz* or occidental style.

198

197

Later works of the early Russian icon painting undoubtedly show a gradual deterioration of standards and later the actual decline of the art. The radical distinctions between the icon painting of the Golden Age, and that of the period of decline must not be ignored or glossed over. A study of the later works is instructive for an appreciation of what were the most valuable qualities of icon painting in its heyday. In the sixteenth-seventeenth centuries painters imitated old models at the demand of the authorities, and repeated traditional iconographical types. But is was no more than imitation and copying. The living, creative spirit gradually disappeared. Now the icons were not so much created by painters as produced by craftsmen whose technique was at times truly virtuoso. The forms became petrified, the poetic flights of fancy seen in early icons were replaced by pedantic precision and uninspired diligence. A faithful likeness to nature in all its details was achieved at the expense of the integral whole. Draughtsmanship in the majority of cases became cold and hard, and colours grew dull, form became flaccid, flexible, and often finesse was lost and crudeness emerged. But the main thing was that behind these changes icon painting as a whole began increasingly to lose its character as a great art and became "theology in colour", didactic, narrative and illustrative. At times the iconography became so involved that without a special commentary icons seemed to have no meaning.

193

Early Russian icon painting of the Golden Age appealed with such clarity of language that one would think its creators were straightforward, simple-hearted people. In fact icon painting is a great, mature art, based on a profound understanding and great artistry. It is very difficult to relay it in words, because everything in it is expressed through specific icon-painting form. The forms of icon painting invariably have a specific inner meaning. A special understanding of linear design, composition, space, colour and light was evolved.

The purpose of linear design in icons was to convey the outlines of an object in such a way that it could be recognised. The old Russian painters possessed that art, and in the majority of icons people, animals, trees and buildings are immediately recognizable. But this was not all. The linear design could also help to reveal in the objects their connection with one another. The graphic metaphor is a common phenomenon in Russian icon painting; it is a poetic likening of man to a hill, a tower, a tree, or perhaps to a flower or a slim vase. But apart from this, the delineation may also be pictorially effective. One example is the representation of St Gleb in a fourteenth century icon, or King David in the fifteenth century Novgorodian icon. In the first case it is the oval of the face with wavy hair apparently cascading down on either side. In the other case it is the two curved lines (the outline of the crown and the edge of the cloak), and between them the head framed by two swathes of hair. Each of these examples has correct form, symmetry, rhythm, and harmonic proportions. But these forms are also highly meaningful as representations of Gleb and David. The features of the human face are placed within the correct structure. Images of men acquire the character of an emblem.

45

108

89

The *Virgin of the Sign* from Kashin is an example of a representation becoming an emblem, of organic forms being transformed into the abstract-ornamental. The half-length figure of the Virgin forms a monumental stepped pyramid with rounded edges.

своего материнства, и обратным центростремительным движением красных херувимов, летящих к ней. В образе Богоматери, сквозь черты ее человеческого благородства и красоты, как пластическая метафора, проглядывает уподобление ее распускающемуся у нас на глазах диковинному цветку. Алые шестокрыльцы вызывают в памяти образы двух бутонов.

Нередко считают наиболее характерным признаком иконы *условность изображения.* Но, в сущности, всякое искусство условно — и древнерусское и искусство нового времени. Только характер условности в древнерусской иконописи иной, чем в живописи других эпох. Для того чтобы объяснить себе особенности языка древнерусской иконописи, нужно помнить, что едва ли не каждое *изображение* имело значение *эмблемы.* Это не только воспроизведение частного предмета, события, но и раскрытие его всеобщего смысла и, соответственно этому, выделение элементов, которые важны для понимания этого всеобщего смысла образа.

В иконах XVI века больше характера, психологии, но эмблематичность исчезает.

В древнерусской иконописи контур не только является границей предметов, но и обладает способностью передавать их внутренние силы, движение. Благодаря

155 156 линейному ритму своих очертаний ангелы в «Распятии» Дионисия так плавно плывут по воздуху. В понимании линии русские мастера соприкасаются с готическими, отчасти с Боттичелли. Но в иконописи не встречается контуров беспокойных, петлистых, волнистых и запутанных. Древнерусские художники следили за тем, чтобы контуры не разбивали «большой формы». Прекрасные примеры

121 122 этому — иконы «Георгий пеший» и «Федор Стратилат с житием». Мелкие складки одежды и узоры на латах Георгия, гнутая рука Федора, соответствующая круглому мечу, не разбивают цельности обоих силуэтов.

Композиция — сильная сторона древнерусских икон. Рядом с иконами картины нового времени неизбежно проигрывают: в них не так отчетливо выражено построение целого. Для того чтобы оценить отдельную икону, необходимо вникнуть в общие иконописные законы построения. Едва ли не каждая икона мыслится как подобие мира, и, соответственно этому, в ней всегда присутствует средняя ось. В ней также содержатся элементы триптиха, и потому по сторонам от оси есть боковые крылья, створки. В ее верхней части высится небо, высшие ярусы бытия, а внизу обычно обозначена земля, позем, в некоторых случаях под ней — преисподняя. Основоположная структура иконы, независимо от сюжета, влияет на композицию, будет ли то рождество или распятие, крещение или покров.

Рядом с трехчленной структурой с подчеркнутой средней осью существует еще двухчастная, в которой средняя ось имеет всего лишь разделительный характер. В таких случаях фигуры занимают место вокруг пустого пространства, в композиции сохраняется симметрия, и формальная и смысловая. Соблюдение постоянных структур не исключало отступлений. Но и тогда основоположная схема не теряла значения. Она как бы напоминала о том, что в мире должен быть соблюден порядок, покой, что каждое движение вызывает противодействие.

Различные формы композиции отвечали не только различным потребностям вкуса. Каждая форма в иконе всегда заключает в себе свой смысл. Новгородская икона «Покров» и московская не отступают от общего иконографического

30 типа. Но композиционно обе иконы различны. В новгородской иконе все поле разбито на квадраты и прямоугольники. В них вписаны фигуры Богоматери и свидетелей ее чудесного явления в осажденном врагами Царьграде. Характерно, что даже церковные главы поставлены так, будто это пять самостоятель-

31 ных церквей. В московской иконе «Покрова», восходящей к более древнему суздальскому прототипу, и Богоматерь и свидетели составляют целую группу, образуют полукруг, который на небе замыкает растянутая ткань в руках двух ангелов. Фигура Богоматери не выше других фигур и кажется более крупной лишь в сопоставлении со стройным зданием за ней. Новгородский «Покров» похож на иерархический «Страшный суд». Московский «Покров» — подобие

This dark cherry-red silhouette is echoed by the golden silhouette of the half-length figure of the Child—graphically expressing his filial dependence on His mother. The Virgin's upraised arms together with the edge of her maphorion, form a loose curve which indicates the solid reality of the Child's body. There is a faultless relationship between the gesture of the arms, symbolising the mystery of her motherhood, and the reverse, centripetal movement of the red-coloured cherubim flying towards her. In addition to conveying a sense of human nobility and beauty, the image of the Virgin seems, as if by some graceful metaphor, like a fabulous flower unfolding under one's very gaze. The red six-winged cherubim suggest two flowerbuds.

Frequently the conventionality of the image is considered the most characteristic feature of icons. But in fact all art is conventional, both early Russian and the art of the later periods. It is simply that the character of the conventionality in early Russian icon painting differs from that of the paintings of other periods. To understand, to explain to oneself the pecularities of the language of early Russian icon painting, it must be remembered that almost every one of the representations also had a meaning as an emblem. This is not only a representation of a particular object or an event, but also a disclosure of its broader meaning and, consequently, a stressing of the elements which are most important for an understanding of the wider meaning of the image. Sixteenth century icons have more character and psychology but the emblematic quality disappears.

In early Russian icon painting outlines not only serve to denote the borders of objects, but also possess the ability to relate their inner strength and movement.

155 156 Thanks to the linear rhythm the angels in Dionysius' *Crucifixion* seem to soar in mid-air. In their understanding of linear design Russian craftsmen come close to that of the Gothic artists and, to some extent, to Botticelli, though icon painting has no restless, undulating confused or looped-like contours. Early Russian painters saw to it that contours did not violate the general form. Good examples are the icons of *St George*

121 122 *on Foot* and *St Theodore Stratilates*. The minute folds of the clothes and the design on the armour worn by St George, and the bent arm of St Theodore, which corresponds to the curved sword, do not break the integrity of the two silhouettes.

Composition is the strongest aspect of early Russian icons. In comparison with icons, paintings of the later periods invariably lose: the compositional build-up of the whole is not so clearly expressed. To appreciate individual icons one must understand properly the general laws of icon composition. Almost every icon was thought of as a likeness of the world, and accordingly each has a central axis. The icon has elements of a triptych, and because of that the two sides of the central axis are perceived as side wings or leaves. The upper part is seen as the sky, the higher ranges of life, while down below the earth, the ground is indicated and, in some cases, Hell below it. The main structure of the icon, whatever the subject, influences its composition, whether it is the *Navitity* or the *Crucifixion*, the *Baptism* or the *Intercession*.

Besides the three element structure with the emphasis on the central axis there is another type, a two-part one, in which the central axis is only of a dividing character. In such cases, the figures surround an empty space, as it were, and the composition preserved symmetry, both of form and of meaning. The observance of consistently maintained structures did not rule out some deviations. But even where there were deviations, the basic scheme preserved its meaning, reminding the viewer of the necessity to observe order and peace in the world, and that every movement gives rise to a countermovement. Various forms of composition were not only designed to suit various tastes. In an icon

30 every form invariably has a definite meaning. The Novgorodian icon of the *Intercession* and the Moscow one do not deviate from the general iconographic type but compositionally the two are quite different. The Novgorodian one has the entire surface of the icon divided into squares and rectangles. Within them we see the figure of the Virgin and the figures of the those who witnessed the miraculous appearance of the Virgin in Constantinople when it was beseiged by the enemy. It is characteristic that even the domes of the church are placed in such a way as to resemble five individual churches.

31 In the Moscow icon of the *Intercession*, which goes back to a much earlier Suzdalian

сцен прославления Богоматери, акафистов Дионисия в ферапонтовских фресках. Сцены из житийной иконы «Борис и Глеб» XVI века дают представление о великом композиционном мастерстве наших древних иконописцев. В сцене «Тайного [173] погребения Владимира» перенесение его тела выражено через низко склоненные фигуры, через стелющиеся по земле дуги, которым соответствуют закомары [174] храма. Композиция двухчастная. Совсем другое — предсмертная молитва Бориса. В ней явственно проступает основоположная трехчастная структура. Икона «Спаса» находится на средней оси, как и белый шатер, подобие храма, подобие мироздания. Борис со слугой и священник высятся по сторонам от этой оси, как праведные исполнители закона. Две группы воинов угрожающе (предвосхищая следующую сцену убийства) фланкируют сцену. Это клеймо — пример морального значения композиции в древнерусской иконе.

Говоря об архитектонике иконы, нельзя не сказать о так называемом палатном письме, об изображениях в ней архитектуры. Историк мало найдет в них достоверных воспроизведений древнерусских зданий. Зато они всегда являются носителями и выразителями эстетических и этических идеалов. В иконе «Вход [74 75] в Иерусалим» высокие городские стены, их белизна — воплощение эпической [172] мощи. Храм Георгия в сцене «Нечестивец стреляет в икону Георгия» — это тоже оплот благочестия. В сценах «Чудо Георгия о змие», особенно в поздних [187 188] иконах XVI века, палаты — это смотровые башни, откуда жители сказочного города любуются на подвиг их защитника.

Нельзя считать русскую икону искусством чисто плоскостным, как иранскую миниатюру. И вместе с тем нельзя ей ставить в вину, что она последовательно не трехмерна, как западная живопись эпохи Возрождения. Элементы пространственной глубины появляются в иконах то здесь, то там. Они заметны в нов- [112] городском «Успении» (сокращенного перевода), близком новгородской стено- [9] писи XIV века, а еще больше в загорском «Благовещении», отчасти и в «Троице» Рублева с ее тремя планами, позднее в житийных клеймах иконы «Алексий Митрополит» Дионисия. Но пространство в иконописи «золотого века» реши- [202] тельно иного рода, чем в XVII веке, когда русские художники начали подражать Западу. Пространство не передается в них как некая данность, в которую входят и из которой выходят фигуры. Оно существует в неразрывной связи с телами, порождается ими, выражено через их движение, расположение. Оно является чем-то производным от внутренней жизни иконы и потому не поддается измерению. Самые задачи построения пространства в русских иконах иные, чем в живописи Возрождения. Принятое обозначение «обратная перспектива» наводит на неверный след, создавая впечатление, будто древнерусские художники добивались какой-то «перспективы наизнанку».

Для того чтобы отдать себе отчет в понимании пространства в иконе, нужно всмотреться в то, как в отдельных случаях решалась эта задача. Сцена «Обре- [152] тения мощей Алексия» у Дионисия носит трехмерный характер, фигуры и здания расположены в трех планах. В этом клейме отчетливо передано самое действие: лежащему во гробе святому противостоят предстоящие, которые обступают открытый белокаменный саркофаг с мощами святого и склоняются над ним. Однако самый саркофаг благодаря обратной перспективе выходит вперед и повисает в пространстве. Создается ощущение, будто он принадлежит иному миру, чем остальные фигуры и здания за ними. Все происходящее приобретает в высшей степени одухотворенный характер.

Краски древнерусских икон давно уже завоевали себе всеобщие симпатии. Но впечатление красочной яркости, радости, разнообразия и богатства цвета далеко не исчерпывает сущности колорита иконописи. Древнерусская иконопись — большое и сложное искусство. Для того чтобы его понять, недостаточно любоваться чистыми, яркими красками икон.

Краски в иконах — вовсе не краски природы, они меньше зависят от красочного впечатления мира, чем в живописи нового времени. Вместе с тем краски не подчиняются условной символике, нельзя сказать, что каждая имела постоянное

prototype the Virgin and the witnesses make up an integral group, forming a semicircle which is completed in the sky by a cloth supported by two angels. The figure of the Virgin does not tower over other figures, it seems to be larger only in comparison with the slim building behind it. The Novgorodian *Intercession* resembles the hierarchical *Last Judgement*. The Moscow *Intercession* resembles the scenes of the *Exaltation of the Virgin*, and the *Acathistos* of Dionysius' Ferapontov frescoes.

The scenes from the lives of *SS Boris and Gleb* in the sixteenth century icon are a good example of the great compositional skill of our early icon painters. In the *Secret Burial of Vladimir* the secrecy of the removal of his body is conveyed by means of figures which are seen bent low, and by low curves which repeat the outlines of the vaults of the church. This is a two-part composition. The scene of *Boris's Prayer Before His End* is quite different. It is clearly based on a three-part structure. The icon of the *Saviour* is on a central axis, as is the white tent symbolising a church or the Universe. Boris, his servant and the priest stand on the two sides of the axis like the pious executors of the law. The two groups of warriors flank the scene in a menacing manner (anticipating the subsequent scene of the murder). This border scene is an example of the moral significance of composition in early Russian icons.

173

174

While on the question of the architectonics of the icon, mentions should be made of what used to be called *palatnoye pismo*, the portrayal of buildings in the icon. The historian will find scarcely any authentic representations of early Russian buildings. But they always express and represent aesthetic and ethical ideals. The height of the city walls in the *Entry into Jerusalem*, their whiteness are seen as the embodiment of epic might. The Church of St George in the scene of the *Infidel Shooting at the Icon of St George* is a stronghold of piety. In the border scenes of the later icons of *St George*, various palaces are represented as observation towers from which dwellers in some legendary city admire the heroic deeds of their protector.

74 75

172

187 188

The Russian icon should not be looked upon as purely two-dimensional art, like the Persian miniature. At the same time it should not be considered at fault because, unlike Western painting of the Renaissance epoch, it is not strictly consistent. Elements of spatial depths appear in icons here and there. They are noticeable in the Novgorodian *Dormition* (shortened version), which is close to the fourteenth century Novgorodian frescoes, and even more so in the *Annunciation* from Zagorsk, to some extent in Rublev's *Old Testament Trinity*, with its three planes, and later in the border scenes of the icon of *St Alexius with Scenes from His Life* by Dionysius. But space in icon painting of the "golden age" is definitely different in kind from that of the seventeenth century, when Russian painters began to imitate the West. Space is not represented in them as a definite entity which is entered or left by the figures represented. It exists in uninterrupted connection with the figures, is brought into being by them, and is expressed through their movement or positions. It is a derivative of the inner life of the icon and consequently cannot be measured. The very tasks of arranging space in Russian icons differ from those in Renaissance painting. The accepted term "inverse perspective" is misleading, possibly creating the impression that early Russian icon painters actually aimed at some kind of "inside-out perspective".

112

9

202

To understand the way space was seen in the icon a close study must be made of how the task was solved in individual cases. In the scene of the *Discovery of the Remains of Alexius* Dionysius represents the figures and buildings on three planes. This border scene very clearly narrates the actions: the saint in the coffin is contrasted to figures standing beside it. Only the bowed figure of the prince and the inclined lid of the coffin convey an idea of what is taking place. But because of the inverse perspective the sarcophagus seems to be suspended in mid-air. The feeling is created that it now belongs to a different world from the rest of the figures and the buildings in the background. The entire scene acquires a highly spiritual character.

152

The colours of early Russian icons won general appreciation long ago. But the impression of bright colourfulness, joy, and rich and variegated colour does not exhaust the meaning of the colour range of icon painting. Early icon painting is a great and complex art. To understand it it is not sufficient simply to admire its bright colours.

значение. Во всяком случае, в создании образа краски играли решающую роль. Мы говорим: «голубое «Успение»; этот цвет ничего определенного не означает, но голубизна придает сцене пленительную нежность. Мы говорим: «краснофонный «Илья»; может быть, красное означает небо, куда он вознесся, но главное — оно восполняет его исступленный взор. Иногда одним только цветом, к примеру красным плащом, развевающимся по ветру в иконе «Чудо Георгия о змие», воину дается глубокая характеристика пламенного защитника веры, мученика и героя.

Древнерусским мастерам досталась в наследие тональная живопись византийцев с ее чуть приглушенными, порою изысканно-тусклыми тонами, выражавшими покаянное настроение. В XIV веке Феофан выступает также как мастер сдержанно-насыщенных тонов: вишнево-красного, темно-синего, темно-зеленого и коричневого. Он в совершенстве владел искусством переливающихся дополнительных тонов и высветлений. Свет падает у него на пребывающие во мраке тела, как небесная благодать на грешную землю. Только в донском «Успении» красный херувим горит, как свеча у смертного одра.

Древнерусские мастера противились этому пониманию цвета, всячески стремились утвердить нечто свое. В старинных текстах перечисляются излюбленные краски наших иконописцев: вохра, киноварь, бакан, багор, голубец, изумруд и другие. Но в действительности гамма красок древнерусской живописи более обширна. Наряду с чистыми, открытыми цветами есть еще множество промежуточных, различной светосилы и насыщенности; среди них некоторые оттенки красного или лилового, сами по себе чарующей красоты, порою безымянные оттенки, которые невозможно определить словом, но которые может уловить только глаз человека, краски, которые светятся, сияют, сверкают, звенят, поют и всем этим доставляют огромную радость.

Уже в иконах XIII—XIV веков пробивается любовь к чистым и ярким цветам, не замутненным пробелами, не перебиваемым золотым ассистом. В этих ранних иконах побеждает прежде всего горящая киноварь как выражение радости, праздничности. Благодаря этим открытым краскам иконы получают способность воздействовать и в полутемных интерьерах храмов. Нередко чистые цвета сопоставляются друг с другом по контрасту: красное, синее, белое, черное. Они плотны, вещественны, почти весомы и осязаемы, что несколько ограничивает их светозарность. Вместе с тем они сообщают иконам большую силу выражения. Колорит у Рублева, прежде всего в его «Троице», обладает непривычной для византийской иконописи чистотой. Рублевский голубец горит синим пламенем. Предпочтение холодным краскам — голубому, лиловому, изумрудно-зеленому — в иконах Рублева и его школы придает им характер возвышенной одухотворенности. В звенигородском чине Рублева нет и следа ни византийской сумрачности, ни беспечной пестроты и веселости новгородских икон. Каждая икона кажется золотистой, тональной, и это содействует впечатлению гармонии.

Новгородская иконопись XV века сохраняет традиционную любовь к ярким, звонким краскам, с преобладанием киновари. Но раньше цвет имел предметный характер, теперь он становится светоносным. В более архаическом «Чуде Георгия о змие» красный фон заполняет поле иконы, ограничивает белизну коня. В иконе XV века красный плащ Георгия, как вспышка пламени, рождается из ослепительной белизны, из золотистого фона иконы. Позднее, в новгородских таблетках, цветовая поверхность так мелко дробится контурами и пробелами, что ее красочное воздействие снижается.

Интенсивное чувство цвета свойственно и псковской школе, но в отличие от звонкого колорита Новгорода в ней преобладают землистые тона, зеленые, иногда довольно глухие. Зато псковские иконы никогда не кажутся пестро расцвеченными. Краска рождается из глубины доски, загорается светом, выражает внутреннее горение души, соответствует духовному напряжению в ликах псковских святых. В новгородской иконе яркие краски горят при ясном свете дня —

Colours in icons are not at all the colours of nature; they depend less on colour perception of the world, than the painting of the later periods. Nor do the colours obey conventional symbolism and it cannot be said that each of them has a consistent
7 meaning. But colours were of decisive importance in image creating. We say "the blue Dormition"—this colour is of no special significance, but it gives the scene a charming
57 tenderness. We say "Elijah on red"—perhaps here red means the sky into which the Prophet ascends, but the main thing is that it is in tune with his furious gaze. At times,
22 with just one colour, for instance, the red cloak of St George billowing in the wind, a profound characterisation is achieved—here of St Goerge as a passionate defender of faith, as a martyr and hero.

Early Russian painters inherited the tonal painting of the Byzantines, with its subdued, at times sophisticated dull hues expressing a mood of repentance. In the fourteenth century Theophanes appeared as the master of low-brilliance saturated hues: cherry red, dark blue, dark green and brown. He had superb mastery over the interplay of
65 complementary colours and over illumination; light with him falls on bodies cloaked
17 in darkness, like heavenly bliss on sinful earth. Only in his icon of the *Dormotion* from the Donskoi Monastery does the red cherub burn bright like a candle by the bier.

Early Russian painters were opposed to this understanding of colour and tried to establish their own understanding in every way. Written texts of that period list the favourite colours of our icon painters: ochre, cinnabar, red lake, purple, *golubets* blue, emerald green and others. In actual fact the gamut of colours in early Russian painting is much bigger. Besides the pure primary colours, there are many intermediate ones, of varying brilliance and saturation, among which are some shades of red and violet of exquisite beauty in themselves, and at times shades which have no name and cannot be described in words, but which can be caught only by man's eye—colours which glow, shine, sparkle, which ring and ring, thus conveying tremendous joy.

In the thirteenth-fourteenth century icons there becomes evident a love of pure, bright colours, not clouded by hightlighting or interrupted by gold hatching. In these early icons, the bright glowing cinnabar dominates, as an expression of joy and festivity. The clear colours give the icons the ability to produce an effect even in the half-gloom of a church interior. Frequently pure colours are juxtaposed in contrast: red, blue, white and black. These colours have body, they are solid, almost weighty and tangible, and that somewhat limits their radiance. At the same time they impart to icons an immense power of expression.

Rublev's colour range, above all in his *Old Testament Trinity*, possesses a purity unusual in Byzantine icon painting. His *golubets* burns with a blue flame. The predominance of cold colours, of blue, violet and emerald green in the icons of Rublev and the painters of his school gives them a character of lofty spirituality. In Rublev's Zvenigorod *Deesis* there is not a trace of Byzantine gloom, nor the carefree, joyous, motley colours of the Novgorodian icons. Each icon seems to have a golden glow, each has its own definite tonality and this heightens the impression of harmony.

Fifteenth century Novgorodian painting preserved the traditional love for bright, resonant colours, with cinnabar predominating. But whereas before the colour was of a tangible character now it acquires the quality of light. In the more archaic icon
56 of *St George and the Dragon* the red background fills the entire plane of the icon, limiting the whiteness of the horse. In the fifteenth century icon of *St George* the red
22 cloak emerges like a burst of flame from blinding whiteness, from the gold-tinged background of the icon. Later, in the Novgorodian tablets, the colour surface is
117 broken by contours and highlighting to such a degree that its colour impression is weakened.

An intensified feeling for colour is also characteristic of the Pskov school, but unlike the ringing colour range of Novgorod the predominant tones are earthy and green, at times quite drab. On the other hand, Pskov icons never look gaudy. With them the colour comes from somewhere in the depths of the panel, it begins to burn, to glow, expressing the inner fires of the spirit, and corresponds to the spiritual, intent expression in the faces of the Pskov saints. In the Novgorodian icons the bright colours burn in the

134 135 «иконописный пленэр». В псковском «Рождестве Христовом с избранными святыми» краски и свет возникают как бы из таинственной мглы — намек на «святую ночь».

В отдельных школах древнерусской иконописи не было строгой регламентации цвета. Художники пользовались значительной свободой. Но одна задача всегда занимала их: независимо от сюжета краски должны были составлять нечто целое и этим давать выход тому, что каждой из них присуще. В иконах часто выделяется центр композиции, устанавливается равновесие между ее частями, краски же вплетаются в единую живописную ткань. Колорит в древнерусских иконах должен был превратить каждую иконную доску в подобие мира, выразить мировую гармонию на языке красок. Новгородские иконы, и «Страш- 113 114 ный суд» и «Битва новгородцев с суздальцами», независимо от того, что темы их так различны, — это радостное зрелище чередования дополнительных цветов на поверхности икон. Красный огонь преисподней и красные кафтаны новгородцев и их воинские знамена придают обеим иконам праздичный характер. Такой же радостью красок преодолевается драматизм в суздальской иконе XVI века 180 «Иоанн Богослов с житием».

В творчестве Дионисия и мастеров его круга краски обладают одним драгоценным свойством: они теряют долю своей насыщенности и яркости, зато приобретают светозарность. Здесь происходит окончательный разрыв с византийской традицией. Свет не накладывается поверх цвета, цветные пробелы не перебивают его. Краски становятся прозрачными — отдаленное подобие витражу или 60 акварели. Сквозь них просвечивает белый левкас. Василий Великий представлен Феофаном в крестчатых ризах, но его фигура сливается с потускневшим фоном 165 доски. В аналогичной иконе Дионисия белая риза Григория Богослова по контрасту к желтоватому фону и к редким черным крестам кажется лучезарной. Решена труднейшая задача: белила превращены в цветовое пятно.

Все это исчезает в иконописи XVI—XVII веков. Побеждают темные тона, сна- 195 чала насыщенные, звучные, благородные, потом все более тусклые, землистые, с изрядной примесью черноты. В иконах преобладают темные зеленые фоны. 196 Даже золотистость строгановских икон не идет в сравнение с лучезарными красками Дионисия.

Все то, что было сказано о художественных достоинствах древнерусской иконописи, не исключает ее критической оценки. Русская школа создала замечательные произведения. Но как случилось, что ее взлет так круто оборвался? Неужели причины были только внешнего порядка? Необходимость равняться на передовые страны Запада заставила пожертвовать традициями прошлого? Даже признавая частичную справедливость такого объяснения по отношению к петровскому времени, естественно поставить себе вопрос: не было ли в самой древнерусской иконописи черт, которые сделали ее неспособной противостоять натиску извне?

Сто лет тому назад Ф. И. Буслаев ставил в упрек древнерусской живописи то, что она отставала от Возрождения на Западе, «не имела ни правильного рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмысленного светотенью». В наши дни такие упреки неубедительны. Теперь мы знаем, что древнерусская иконопись обладала своими драгоценными качествами и была подлинным искусством. Но было нечто другое, что делало ее неспособной к самосохранению. Подъем искусства в XV веке на Руси не сопровождался созданием новой гуманистической культуры. В России не было городов, с которыми должна была считаться монархия. Еще задолго до Петра первый удар искусству нанесли русское самодержавие и церковь, превратив его в орудие в своих руках. Иконопись не нашла в себе силы передать светскому искусству традиции прошлого. Она стала приобретать черты ремесла. Творческое начало сохранялось только в народной среде, в глуши, на периферии, в крестьянских иконах, похожих на лубки, на росписи прялок. Но это уже не было большое искусство. Нельзя сказать, что в него полностью вошло наследие великих мастеров древнерусской иконописи.

134 135 clear light of day—it is "icon painting *en plein air*". In the Pskovian *Nativity* colours and light originate from mysterious shadows as a hint of the Holy Night.

There was no strict regulation of colour in individual schools of early Russian icon painting, painters enjoying considerable freedom. However, one task always confronted them: independent of the subject, colours had to form something integral, thus supplying an outlet for what was characteristic of each one of them. Frequently the centre of composition in icons was stressed, the balance between the parts established, and colours were interwoven in an integral pictorial fabric. The colour range was expected to make each panel a likeness of the world, to express world harmony through the 113 114 language of colour. The Novgorodian icons, both the *Last Judgement* and the *Battle of the Novgorodians with the Suzdalians*, independent of the fact that their themes are so different, present joyous spectacles with complementary colours alternating over the surface of icons. The red fire of Hell and the red of the Novgorodians' *kaftans* and their standards give both icons a festive character. The same joyours colours soften 180 the dramatic quality in the border scenes from the life of *St John the Theologian* in the sixteenth century icon from Suzdal.

In the work of Dionysius and the painters of his circle, colours had one precious quality: they lost part of their brilliance and saturation but acquired the quality of radiance. This marked the final departure from Byzantine tradition. Light was not laid over colour—colour highlighting did not break it up. Colours became translucent, distantly resembling stained glass or watercolour. The while gesso ground can be seen through 60 them. St Basil the Great is depicted by Theophanes wearing robes with a cross design, but his figure merges into the drab background of the panel. In an analogous icon 165 by Dionysius, the white raiment of St Gregory the Theologian seems glowing by contrast with the yellowish background and the rare black crosses. A most difficult task has been solved here—white lead has been transformed into a patch of colour.

All this disappears in the icon painting of the sixteenth-seventeenth centuries. Dark 195 tones dominate, at first highly saturated, ringing and noble. Later they are replaced with dull earthy tones, with a considerable proportion of black, and dark green back- 196 grounds appear. Even the gold glow of the Stroganov icons cannot be compared with the radiant colours of Dionysius.

Nothing that has been said about the artistic worth of early Russian icon painting exludes a critical evaluation of it. The Russian school has produced remarkable works of art. But what checked its upsurge? Could it be only reasons of an external order? Was it the necessity to emulate the foremost Western countries that led to a need to sacrifice the traditions of the past? Even if one acknowledges the partial justice of such an explanation as far as the time of Peter the Great is concerned, it is natural to ask whether ancient Russian icon painting itself had certain features which rendered it unable to withstand the impact from outside.

A century ago Fyodor Buslayev reproached early Russian painting for lagging behind the Renaissance in the West, for "lacking the correct draughtsmanship, perspective and colour range, rendered intelligible by light and shade". Today such reasoning is not convincing. Now it is clear that early Russian icon painting had valuable qualities of its own, and was an art in its own right. But there was something else which robbed it of viability. The upsurge of art in fifteenth century Russia was not accompanied by the development of a new and humanistic culture. Russia had no free cities with whose views the monarchy had to reckon. Long before Peter the Great, Russian autocracy and the Church had dealt the first blow to art when they made it a weapon for their own use. Icon painting had no strength to pass on the traditions of the past to secular art. It began to acquire the features of a handicraft. Creative endeavour survived only among the masses of the people, in distant places, in the provinces, in peasant art, in icons resembling popular *lubok* prints, in the painted decoration on distaffs. But this was no longer great art. One cannot say that it took into itself the legacy left by the great masters of early Russian icon painting.

What place should be given to early Russian icon painting in art history? Within the confines of our country it occupies a place somewhere between the art of the Scythians

Какое место должна занимать древнерусская иконопись в истории искусства? На территории нашей страны она занимает место где-то между искусством скифов и антов и петровским временем. В истории византийского искусства она выглядит как боковая ветвь искусства Комненов, особенно Палеологов. В истории европейского искусства — это аналогия к позднему средневековью, к его осеннему увяданию. Но подобная классификация носит внешний, формальный характер, не раскрывая истинного значения древнерусской иконописи.

Древнерусская иконопись — одно из крупнейших явлений мирового искусства, явление своеобразное, неповторимое, обладающее огромной художественной ценностью. Она порождена особым путем развития нашей страны. Но созданные ею ценности являются всеобщим достоянием. По своему удельному весу нашу древнюю иконопись можно поставить рядом с древнегреческой вазописью, с этрусской стенописью, с византийскими мозаиками, с готическими витражами, с иранской миниатюрой, с алтарными образами раннего итальян-
14
ского Возрождения. (Некоторые работы Учелло удивительно близки к иконам.) В решении коренных задач искусства русские иконописцы шли своим особым путем. В России не могло развиться Возрождение в таких масштабах, как в Италии. Русские мастера всего лишь угадывали античность, но в XV веке они были близки к аттицизму V века, как ни один другой народ Европы. Лучшие достижения древнерусской иконописи — это образцы «чистой живописи», которой так часто не хватило художникам нового времени. Для нас древнерусская иконопись представляет огромную ценность потому, что в ней предвосхищены многие особенности нового русского искусства, творения таких мастеров, как А. Иванов, Суриков, Врубель, а также эстетические принципы великой русской художественной литературы от Пушкина до Блока.

and the Antes and the time of Peter the Great. In the history of Byzantine art is looks like an offshoot of the art of the Comnene period, and in particular of the Paleologue. In the history of European art it is analogous to the late Middle Ages, their autumnal withering. But such a classification is of an external, formal character, and does not reveal the true significance of early Russian icon painting.

Early Russian icon painting is one of the important phenomena of world art, a phenomenon which is unique and of great artistic value. It was brought about by the specific path of development taken by our country. But the treasures created by it belong to the world. In importance our early icon painting can be placed alongside ancient Greek vase painting, Etruscan murals, Byzantine mosaics, Gothic stained glass, Persian miniatures, and the altarpieces of the early Italian Renaissance. (Some paintings

14

by Uccello are remarkably close to icons.)

In the solution of the basic tasks of art Russian icon painters persued a path of their own. In Russia the Renaissance was unable to develop to such dimensions as in Italy. Russian painters only groped towards the art of antiquity, but in the fifteenth century they were closer to fifth century Attic art than any other European nation. The finest achievements of early Russian icon painting constitute "pure painting", which is so often missing from the work of post-Renaissance artists. For us, early Russian icon painting is an immense treasure, because in it many features of the new Russian art, the work of such masters as A. Ivanov, Surikov and Vrubel, and also the aesthetic principles of poetry from Pushkin to Blok were anticipated.

ТАБЛИЦЫ

PLATES

I

РУССКАЯ ИКОНА И ВИЗАНТИЙСКАЯ

RUSSIAN AND BYZANTINE ICONS



Фрагмент | Первая половина XII в. | БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ
Третьяковская галерея, Москва

THE VIRGIN OF VLADIMIR
Tretyakov Gallery, Moscow | First half 12th century | Detail



XIV в.

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ
Третьяковская галерея, Москва

THE ARCHANGEL MICHAEL
Tretyakov Gallery, Moscow

14th century



XIII—
XIV вв. (?)

АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ
Музей, Никосия

3

THE ARCHANGEL GABRIEL
The Museum in Nicosia

13th–14th
century (?)



XIV в.

ИОАНН ПРЕДТЕЧА
Эрмитаж, Ленинград

4

ST JOHN THE BAPTIST
Hermitage, Leningrad

14th century



Фрагмент

Первая половина XV в.

ИОАНН ПРЕДТЕЧА

Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва

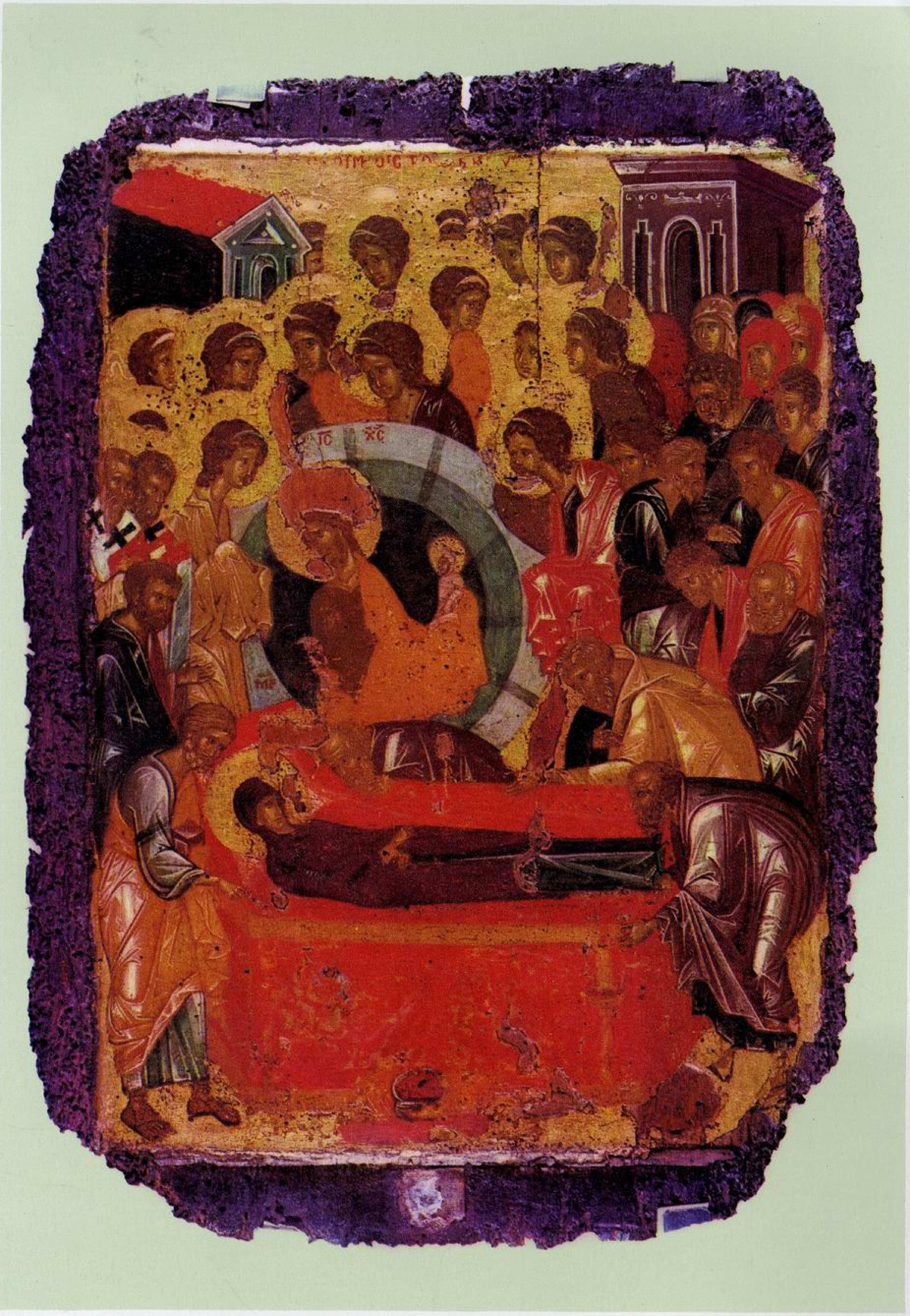
5

ST JOHN THE BAPTIST

Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow

First half 14th century 15th

Detail



XIV в.

УСПЕНИЕ
Музей изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина, Москва

THE DORMITION
Pushkin Fine Arts Museum,
Moscow

14th century



Середина XV в.

УСПЕНИЕ
Третьяковская галерея, Москва

THE DORMITION
Tretyakov Gallery, Moscow

Mid-15th century



XIV в.

БЛАГОВЕЩЕНИЕ
Музей изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина, Москва

THE ANNUNCIATION
Pushkin Fine Arts Museum,
Moscow

14th century



XIV в. БЛАГОВЕЩЕНИЕ
Третьяковская галерея, Москва

THE ANNUNCIATION 14th century
Tretyakov Gallery, Moscow

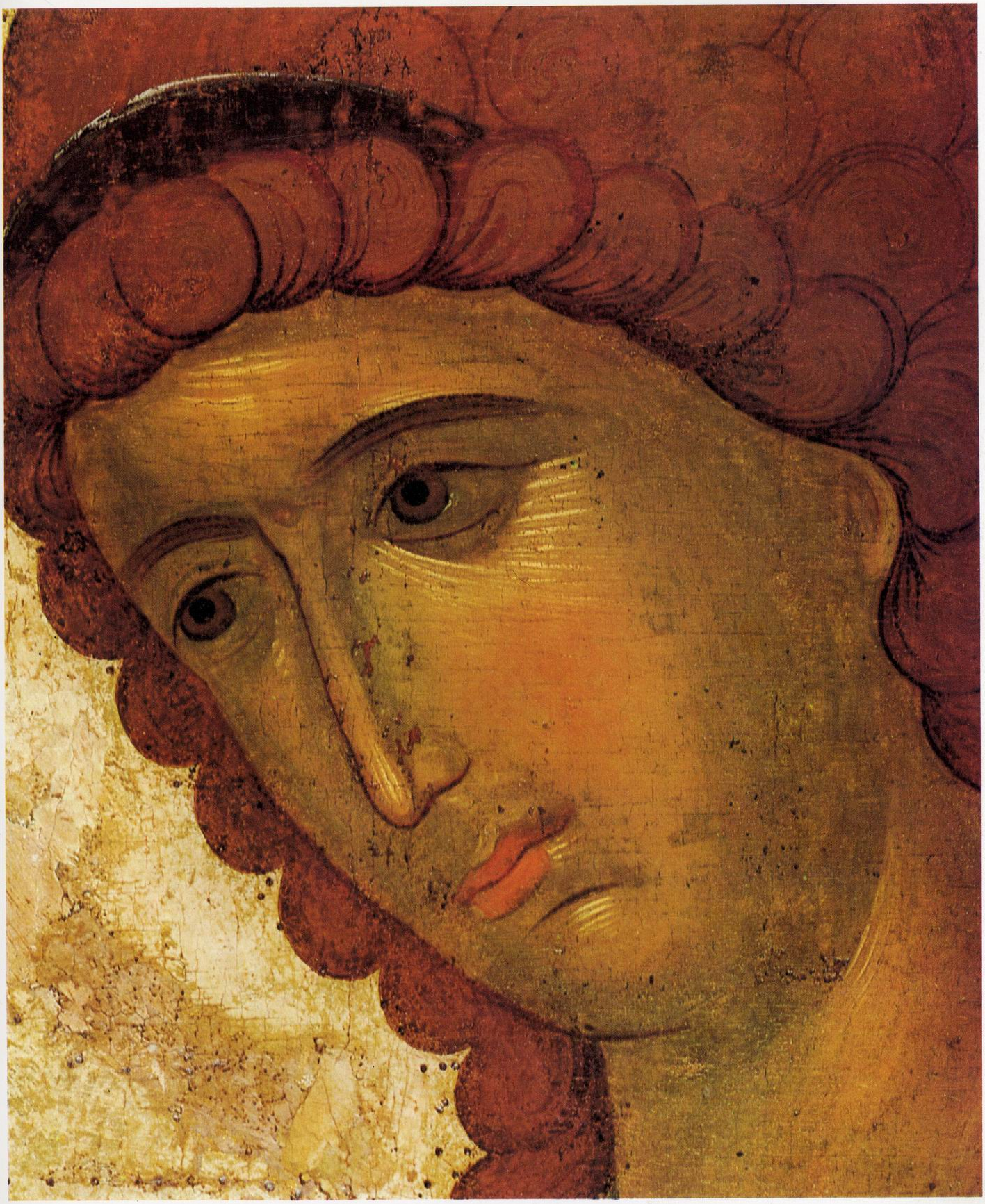


Фрагмент Начало XV в.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ
АРХАНГЕЛ МИХАИЛ
Третьяковская галерея, Москва

ANDREI RUBLEV
THE ARCHANGEL MICHAEL
Tretyakov Gallery, Moscow

Early 15th century Detail



Фрагмент 1387—1395

АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ
Третьяковская галерея, Москва

THE ARCHANGEL GABRIEL
Tretyakov Gallery, Moscow

1387–1395 Detail



Фрагмент Нача



Начало XV в.

ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ
Музей прикладного искусства, Белград

ST DEMETRIUS OF THESSALONICA
Museum of Applied Art, Belgrade



Начало XVI в.

ГЕОРГИЙ

Третьяковская галерея, Москва

ST GEORGE

Tretyakov Gallery, Moscow

Early
16th century



Фрагмент 1465—1468

ПАОЛО УЧЕЛЛО
ЛЕГЕНДА ОБ ОСТИИ.
КАЗНЬ ЕВРЕЕВ
Национальный музей, Урбино

PAOLO UCCELLO
LEGEND OF OSTIA.
THE EXECUTION OF THE JEWS
National Museum, Urbino

1465–1468 Detail



Начало XVI в.

ВЛАДИМИР, БОРИС И ГЛЕБ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Гибель Святополка
Третьяковская галерея, Москва

SS VLADIMIR, BORIS AND GLEB WITH SCENES FROM THEIR LIVES
Border scene: *The End of Svyatopolk*
Tretyakov Gallery, Moscow

Early 16th century



XIV—XV вв.

ЧУДО В ХОНЕХ
Национальный музей, Белград

16

THE MIRACLE AT CHONAE
National Museum, Belgrade

14th–15th century

II

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ КАНОН И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

ICONOGRAPHICAL CANON AND ARTISTIC CREATIVITY

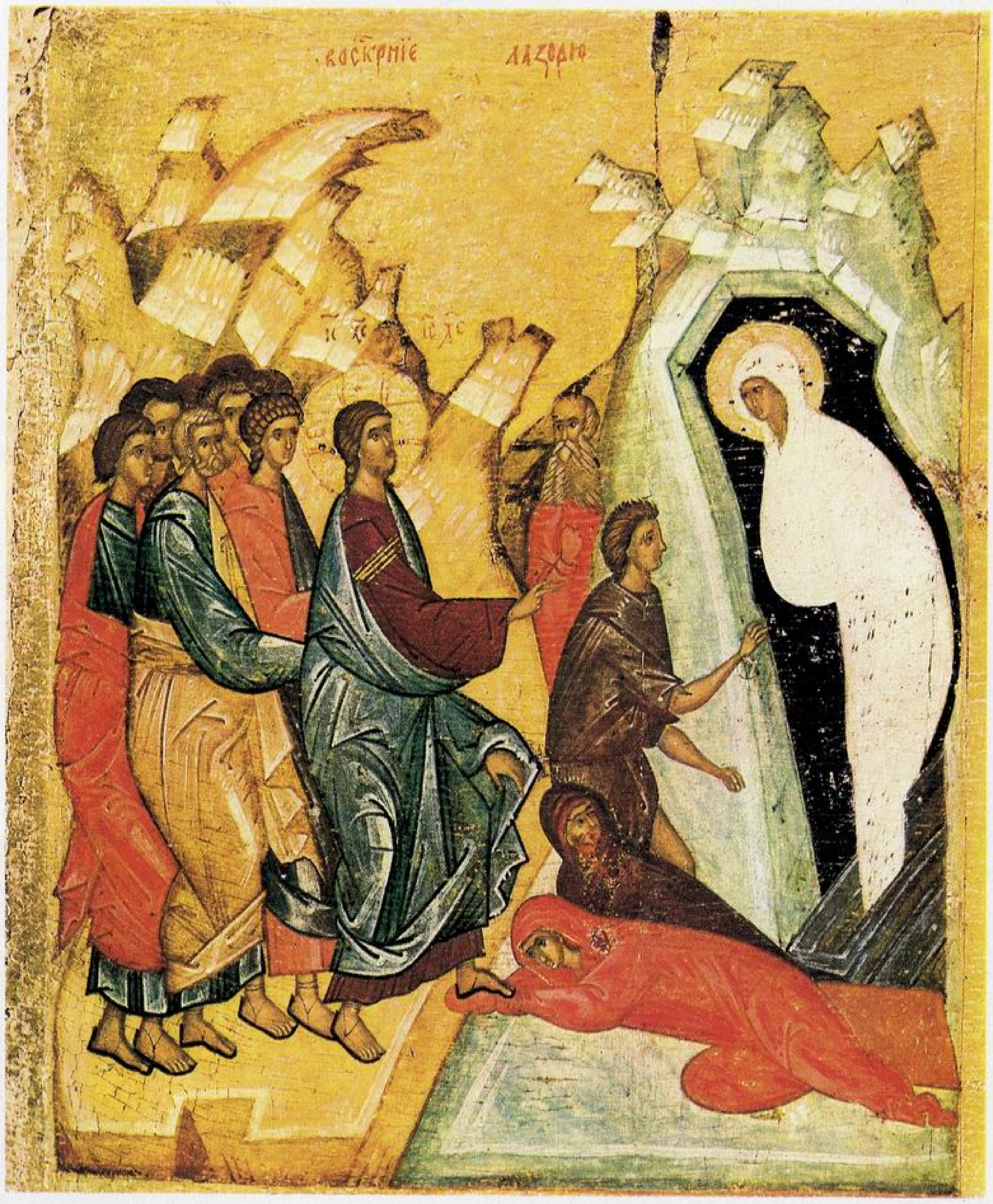


Фрагмент Конец XIV в.

ФЕОФАН ГРЕК И ЕГО ШКОЛА
УСПЕНИЕ
Оборот иконы «Богоматерь Донская»
Третьяковская галерея, Москва

THEOPHANES THE GREEK AND HIS SCHOOL
THE DORMITION
The reverse of the *Virgin of the Don* icon
Tretyakov Gallery, Moscow

Late 14th century Detail



Начало XIV в.

ЧЕТЫРЕХЧАСТНАЯ ИКОНА
Клеймо: Воскрешение Лазаря
Русский музей, Ленинград

18

FOUR-PART ICON
Border scene: *The Raising of Lazarus*
Russian Museum, Leningrad

Early
14th century



Конец XV в.

ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ
Русский музей, Ленинград

THE RAISING OF LAZARUS
Russian Museum, Leningrad

Late
15th century

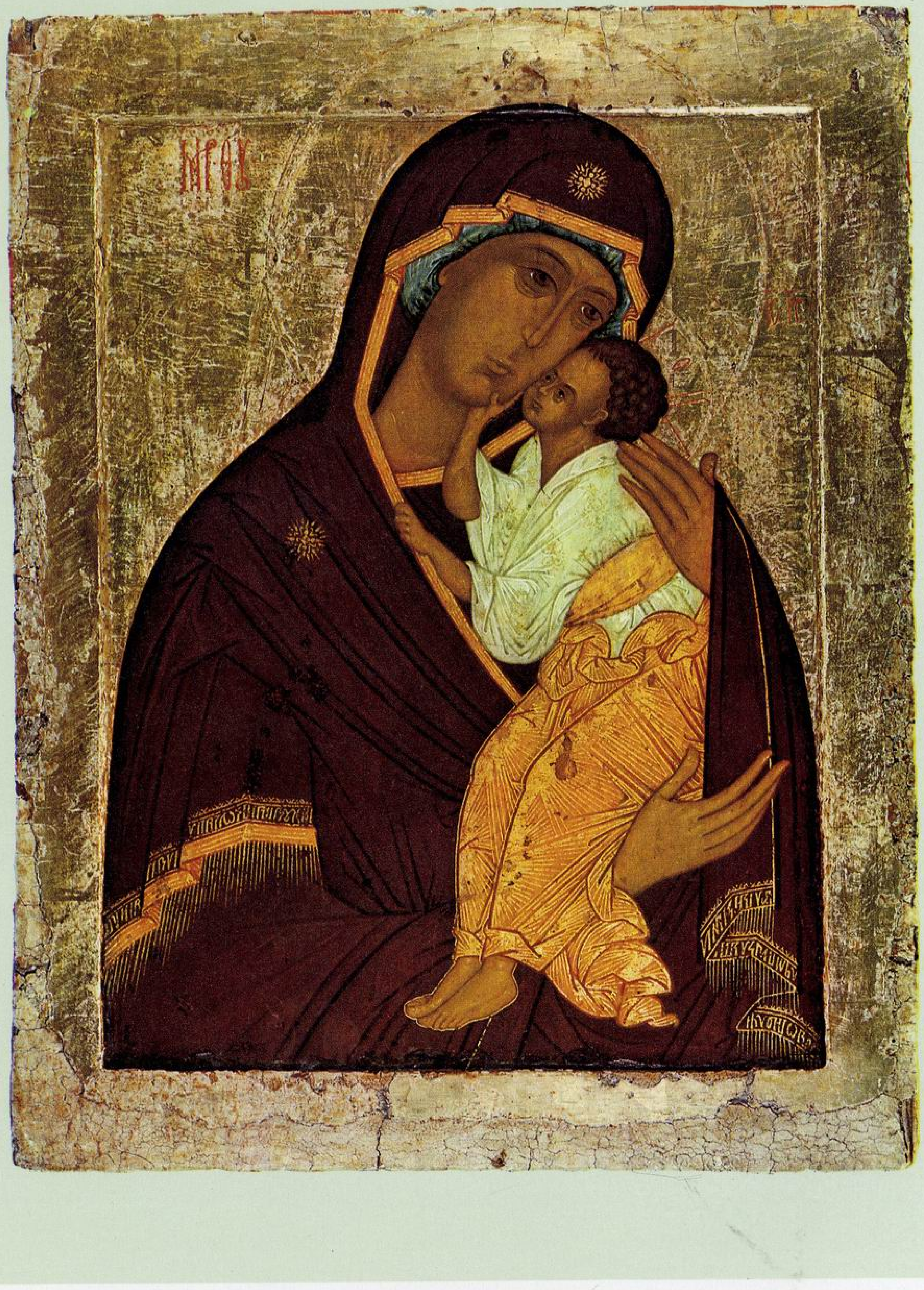


XV—
начало XVI в.

БОГОМАТЕРЬ УМИЛЕНИЕ
Третьяковская галерея, Москва

THE VIRGIN ELEUSA
Tretyakov Gallery, Moscow

15th–early
16th century



Середина XV в.

БОГОМАТЕРЬ ЯРОСЛАВСКАЯ
Третьяковская галерея, Москва

THE VIRGIN OF YAROSLAVL
Tretyakov Gallery, Moscow

Mid–15th century



XV в. — ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Третьяковская галерея, Москва

22

ST GEORGE AND THE DRAGON — 15th century
Tretyakov Gallery, Moscow



Середина XVI в.

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ

Русский музей, Ленинград

ST GEORGE AND THE DRAGON

Russian Museum, Leningrad

Mid-16th century



XVI в.

ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ
ИЛЬИ ПРОРОКА
Исторический музей, Москва

THE PROPHET ELIJAH
AND THE FIERY CHARIOT
History Museum, Moscow

16th century



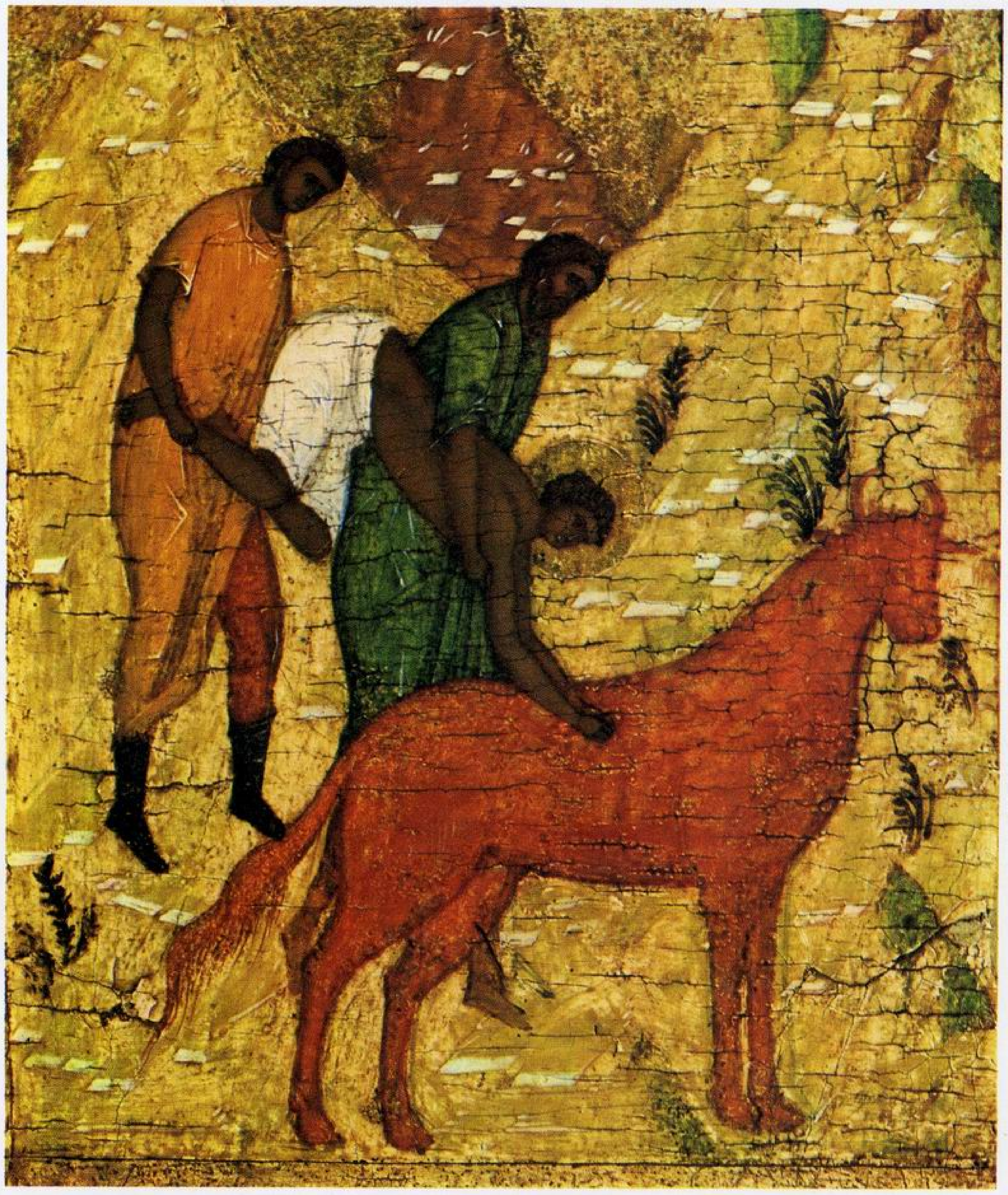
XVI в.

ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ
ИЛЬИ ПРОРОКА
Третьяковская галерея, Москва

25

THE PROPHET ELIJAH
AND THE FIERY CHARIOT
Tretyakov Gallery, Moscow

16th century



Начало XVI в.

ГЕОРГИЙ С ЖИТИЕМ

Клеймо: Истязание святого раскаленным медным быком

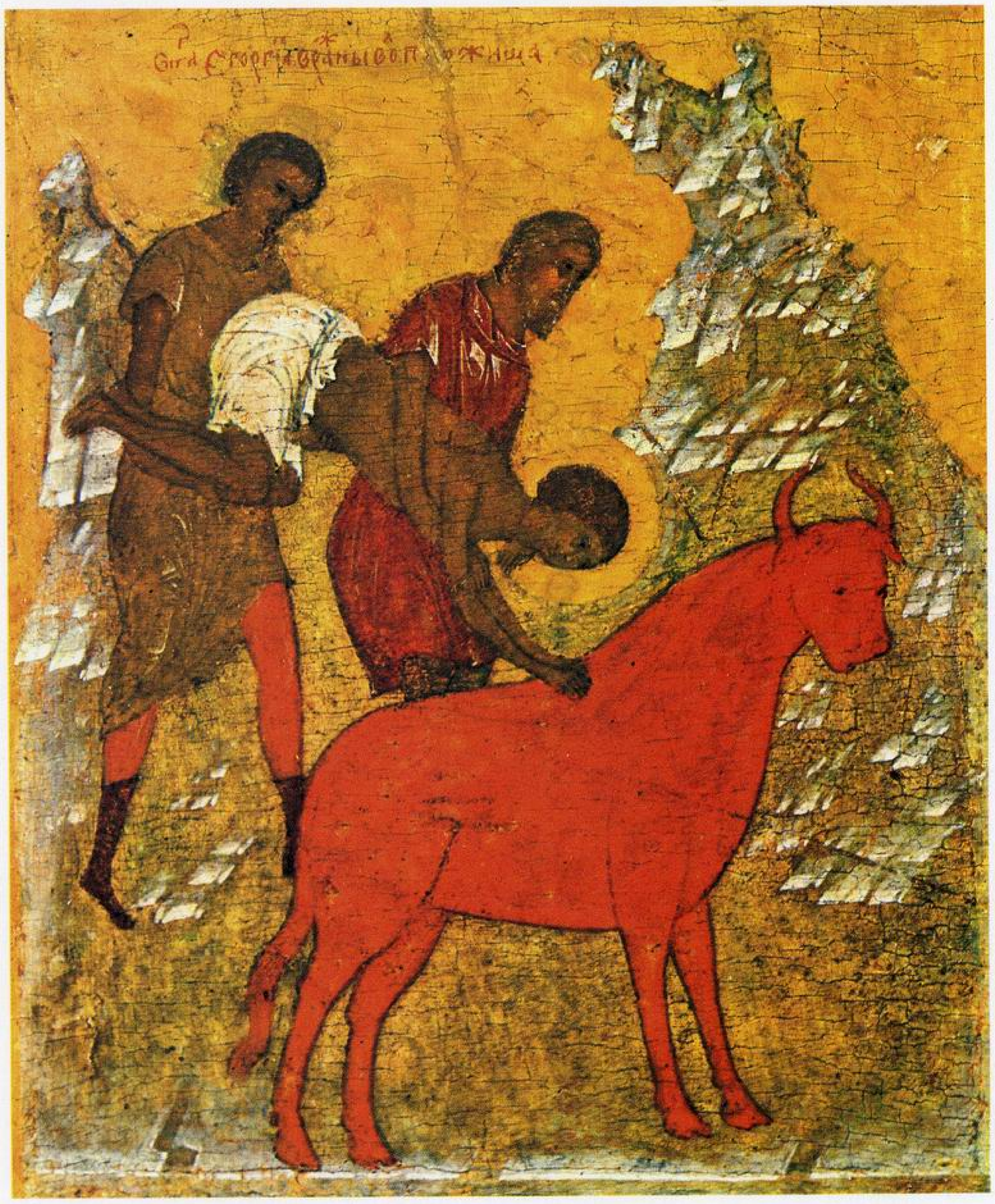
Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва

ST GEORGE WITH SCENES FROM HIS LIFE

Border scenes: *The Torture of the Saint on a Red-Hot Copper Bull*

Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow

Early 16th century



Начало XVI в.

ГЕОРГИЙ С ЖИТИЕМ

Клеймо: Истязание святого раскаленным медным быком

Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва

ST GEORGE WITH SCENES FROM HIS LIFE

Border scene: *The Torture of the Saint on a Red-Hot Copper Bull*

Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow

Early 16th century



1405

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
Икона праздничного чина
иконостаса Благовещенского собора
Московского Кремля

THE NATIVITY OF CHRIST
Icon from the *Church Feasts Range*
of the iconostasis of the Annunciation Cathedral
in the Moscow Kremlin

1405



Начало XV в.

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
Третьяковская галерея, Москва

29

THE NATIVITY OF CHRIST
Tretyakov Gallery, Moscow

Early
15th century



Начало XV в.

ПОКРОВ
Третьяковская галерея, Москва

THE INTERCESSION
Tretyakov Gallery, Moscow

Early
15th century



XV—
начало XVI в.

ПОКРОВ
Третьяковская галерея, Москва

THE INTERCESSION
Tretyakov Gallery, Moscow

15th–early
16th century



XIV в. ПОКРОВ
Третьяковская галерея, Москва

32

THE INTERCESSION 14th century
Tretyakov Gallery, Moscow

III

ИКОНОПИСЬ ДОМОНГОЛЬСКОГО ПЕРИОДА XI–XII ВЕКОВ КИЕВ · ВЛАДИМИР · НОВГОРОД

XIth–XIIth CENTURY ICON PAINTING (PRE-MONGOL PERIOD) KIEV · VLADIMIR · NOVGOROD

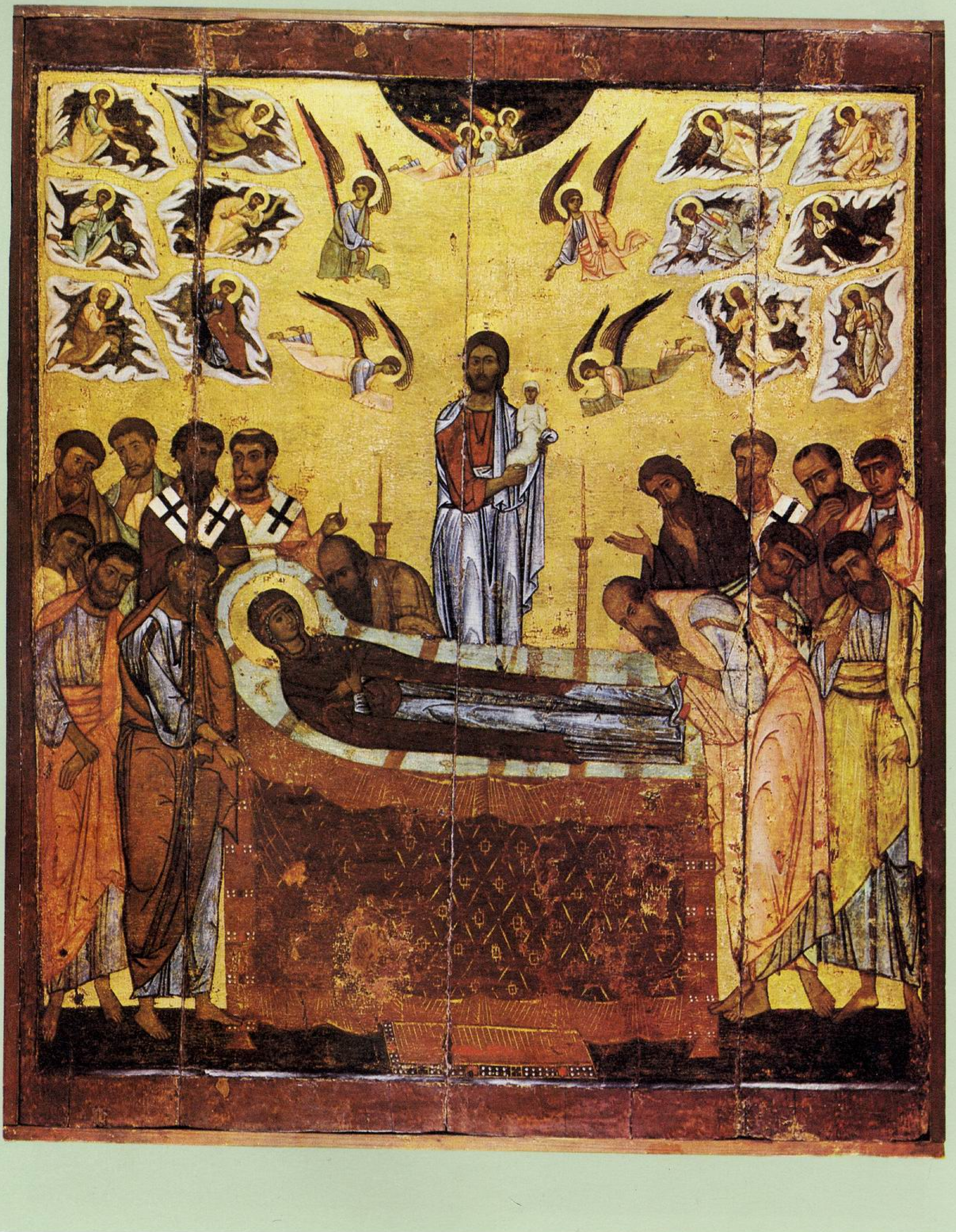


XI—
начало XII в.

ГЕОРГИЙ
Успенский собор Московского Кремля

ST GEORGE
The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin

11th–early
12th century



Конец XII в. | УСПЕНИЕ
Третьяковская галерея, Москва

THE DORMITION
Tretyakov Gallery, Moscow | Late 12th century



XII—XIII вв.

ПЕТР И ПАВЕЛ
Русский музей, Ленинград

SS PETER AND PAUL
Russian Museum, Leningrad

12th–13th century



Фрагмент XII в.

ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ
Третьяковская галерея, Москва

ST DEMETRIUS OF THESSALONICA
Tretyakov Gallery, Moscow

12th century Detail



Фрагмент XII в. БОГОМАТЕРЬ ВЕЛИКАЯ ПАНАГИЯ
(так называемая Ярославская Оранта)
Третьяковская галерея, Москва

THE VIRGIN GREAT PANAGIA
(the so-called *Virgin Orans of Yaroslavl*)
Tretyakov Gallery, Moscow 12th century Detail



XII в. СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ
Третьяковская галерея, Москва

38

THE VERNICLE 12th century
Tretyakov Gallery, Moscow



XII в. | АРХАНГЕЛ (так называемый Златые власа) Русский музей, Ленинград

AN ARCHANGEL (the so-called *Archangel with the Golden Hair*) Russian Museum, Leningrad | 12th century



Фрагмент XII в.

НИКОЛА СО СВЯТЫМИ НА ПОЛЯХ
Третьяковская галерея, Москва

ST NICHOLAS WITH SAINTS
ON MARGINS
Tretyakov Gallery, Moscow

12th century Detail



Фрагмент Конец XII в.

НИКОЛА
Русский музей, Ленинград

ST NICHOLAS
Russian Museum, Leningrad

Late 12th century Detail



XII—
начало XIII в.

БОГОМАТЕРЬ
Благовещенский собор Московского Кремля

THE VIRGIN
The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin

12th–early
13th century





XIII в.

ЯВЛЕНИЕ АРХАНГЕЛА МИХАИЛА
ИИСУСУ НАВИНУ

Благовещенский собор Московского Кремля

44

THE APPEARANCE
OF THE ARCHANGEL
MICHAEL TO JOSHUA

The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin

13th century

IV

ИКОНОПИСЬ
ВРЕМЕНИ МОНГОЛЬСКОГО ИГА

ICON PAINTING
OF THE PERIOD OF THE MONGOL OPPRESSION



Фрагмент Начало XIV в.

БОРИС И ГЛЕБ
Русский музей, Ленинград

SS BORIS AND GLEB
Russian Museum, Leningrad

Early 14th century Detail



Начало XIV в.

БОРИС И ГЛЕБ

Русский музей, Ленинград

SS BORIS AND GLEB

Russian Museum, Leningrad

Early 14th century



XIV в. — БОРИС И ГЛЕБ
Третьяковская галерея, Москва

SS BORIS AND GLEB — 14th century
Tretyakov Gallery, Moscow



Средник XIII в.

ИЛЬЯ ПРОРОК В ПУСТЫНЕ С ЖИТИЕМ И ДЕИСУСОМ

Третьяковская галерея, Москва

THE PROPHET ELIJAH IN THE WILDERNESS WITH SCENES FROM HIS LIFE, AND THE DEESIS

Tretyakov Gallery, Moscow

13th century Centre panel



Начало XIV в.

ГЕОРГИЙ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Георгия жгут свечами
Русский музей, Ленинград

49

ST GEORGE WITH SCENES
FROM HIS LIFE
Border scene: *St George Being Burnt with Candles*
Russian Museum, Leningrad

Early
14th century



XIV в.

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ С ЖИТИЕМ

Клеймо: Приведение во учение

Третьяковская галерея, Москва

50

ST NICHOLAS OF ZARAISK

WITH SCENES FROM HIS LIFE

Border scenes: *The Leading of Nicholas to His Tutor*

Tretyakov Gallery, Moscow

14th century



XIV в.

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Избавление Дмитрия со дна моря
Третьяковская галерея, Москва

51

ST NICHOLAS OF ZARAISK
WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *The Saving of Demetrius from the Bottom of the Sea*
Tretyakov Gallery, Moscow

14th century



XIV в.

БОРИС И ГЛЕБ С ЖИТИЕМ
Третьяковская галерея, Москва

SS BORIS AND GLEB
WITH SCENES FROM THEIR LIVES
Tretyakov Gallery, Moscow

14th century



XIV в.

БОРИС И ГЛЕБ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Борис видит сон о смерти своей
Третьяковская галерея, Москва

SS BORIS AND GLEB
WITH SCENES FROM THEIR LIVES
Border scene: *Boris Dreams about His Death*
Tretyakov Gallery, Moscow

14th century



Конец XIV в.

НИКОЛА С ЖИТИЕМ
Клеймо: Явление епарху Евлавию
Третьяковская галерея, Москва

ST NICHOLAS WITH SCENES
FROM HIS LIFE
Border scene: *The Appearance to the Eparch Eulavius*
Tretyakov Gallery, Moscow

Late
14th century



Конец XIV в.

НИКОЛА С ЖИТИЕМ
Клеймо: Явление мужам в темнице
Третьяковская галерея, Москва

ST NICHOLAS WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *The Appearance to the Men in the Dungeon*
Tretyakov Gallery, Moscow

Late 14th century



Конец XIV в.

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Русский музей, Ленинград

ST GEORGE AND THE DRAGON
Russian Museum, Leningrad

Late
14th century



Начало XV в.

ИЛЬЯ ПРОРОК
Третьяковская галерея, Москва

THE PROPHET ELIJAH
Tretyakov Gallery, Moscow

Early
15th century



Фрагмент XIV в.

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ С ЖИТИЕМ
Третьяковская галерея, Москва

ST NICHOLAS OF ZARAISK
WITH SCENES FROM HIS LIFE
Tretyakov Gallery, Moscow

14th century Detail

V

ФЕОФАН ГРЕК И ЕГО ВРЕМЯ

THEOPHANES THE GREEK AND HIS TIME



Фрагмент 1405

ФЕОФАН ГРЕК
БОГОМАТЕРЬ
Икона деисусного чина иконостаса
Благовещенского собора Московского Кремля

THEOPHANES THE GREEK
THE VIRGIN
Icon from the *Deesis Range* of the iconostasis
of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin

1405 Detail



1405

ФЕОФАН ГРЕК
ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ
Икона деисусного чина иконостаса
Благовещенского собора Московского Кремля

THEOPHANES THE GREEK
ST BASIL THE GREAT
Icon from the *Deesis Range* of the iconostasis
of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin

1405



1405

ФЕОФАН ГРЕК
БОГОМАТЕРЬ
Икона деисусного чина иконостаса
Благовещенского собора Московского Кремля

THEOPHANES THE GREEK
THE VIRGIN
Icon from the *Deesis Range* of the iconostasis
of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin

1405



Конец XIV в.

ФЕОФАН ГРЕК И ЕГО ШКОЛА
УСПЕНИЕ
Оборот иконы «Богоматерь Донская»
Третьяковская галерея, Москва

62

THEOPHANES THE GREEK AND HIS SCHOOL
THE DORMITION
The reverse of the *Virgin of the Don* icon
Tretyakov Gallery, Moscow

Late
14th century



Фрагмент Конец XIV в.

ФЕОФАН ГРЕК И ЕГО ШКОЛА
БОГОМАТЕРЬ ДОНСКАЯ
Третьяковская галерея, Москва

THEOPHANES THE GREEK AND HIS SCHOOL
THE VIRGIN OF THE DON
Tretyakov Gallery, Moscow

Late 14th century Detail



Начало XV в.

ФЕОФАН ГРЕК (?)
ПРЕОБРАЖЕНИЕ
Третьяковская галерея, Москва

THEOPHANES THE GREEK (?)
THE TRANSFIGURATION
Tretyakov Gallery, Moscow

Early
15th century



Фрагмент Начало XV в.

ФЕОФАН ГРЕК (?)
ПРЕОБРАЖЕНИЕ
Третьяковская галерея, Москва

THEOPHANES THE GREEK (?)
THE TRANSFIGURATION
Tretyakov Gallery, Moscow

Early 15th century Detail



1405

ФЕОФАН ГРЕК

ПАВЕЛ

Икона деисусного чина иконостаса
Благовещенского собора Московского Кремля

THEOPHANES THE GREEK

ST PAUL

Icon from the *Deesis Range* of the iconostasis
of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin

1405

VI

АНДРЕЙ РУБЛЕВ И ЕГО ВРЕМЯ

ANDREI RUBLEV AND HIS TIME



Фрагмент Начало XV в.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ
ТРОИЦА
Третьяковская галерея, Москва

ANDREI RUBLEV
THE OLD TESTAMENT TRINITY
Tretyakov Gallery, Moscow

Early 15th century Detail



Средник Начало XV в.

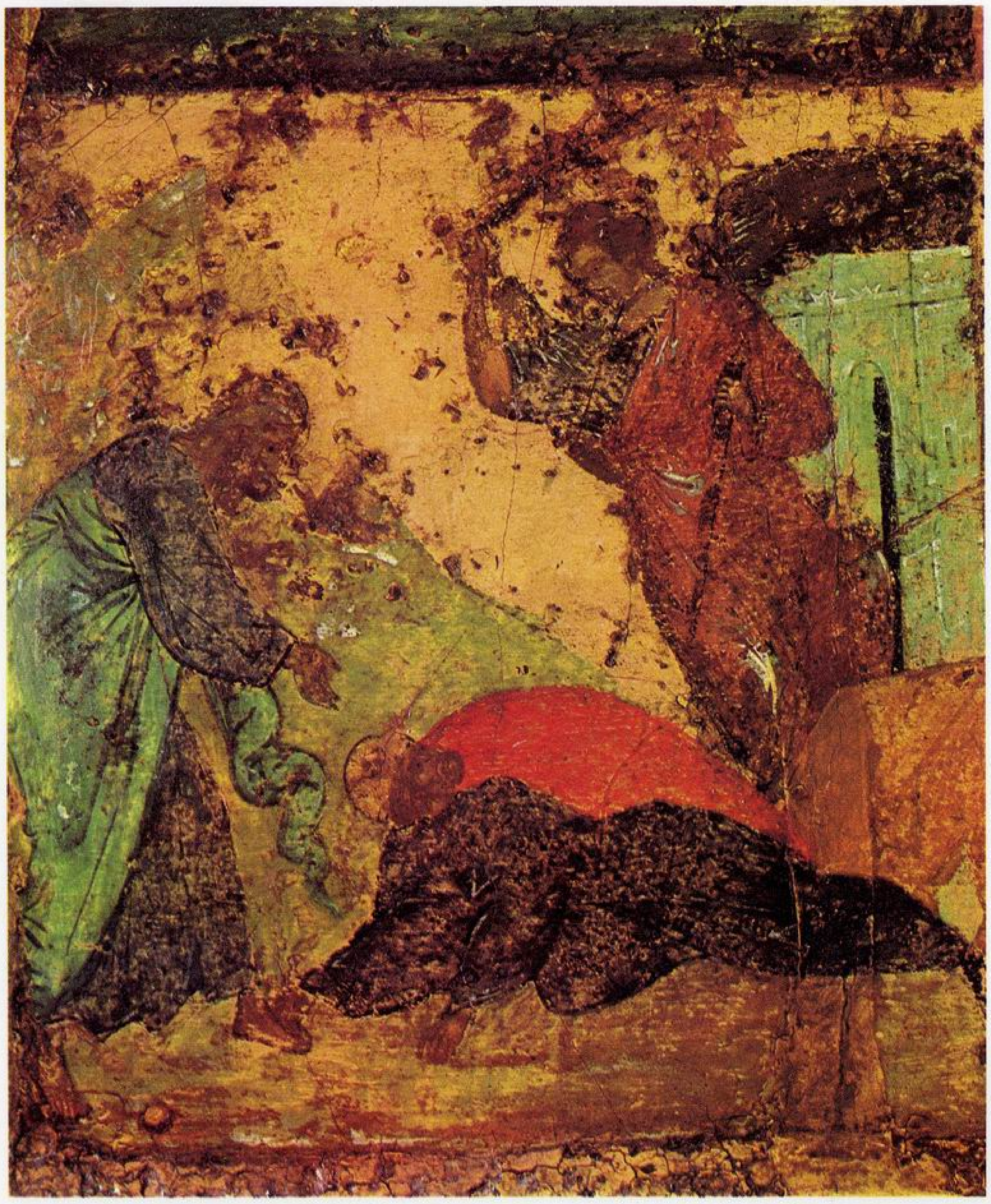
АРХАНГЕЛ МИХАИЛ С ЖИТИЕМ

Архангельский собор Московского Кремля

THE ARCHANGEL MICHAEL WITH SCENES OF HIS ACTS

The Cathedral of the Archangel Michael of the Moscow Kremlin

Early 15th century Centre panel



Начало XV в.

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ С ЖИТИЕМ

Клеймо: Покаяние пророка Давида

Архангельский собор Московского Кремля

THE ARCHANGEL MICHAEL
WITH SCENES OF HIS ACTS

Border scene: *The Penance of King David*

The Cathedral of the Archangel Michael
of the Moscow Kremlin

Early
15th century



Начало XV в.

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Побиение войска ассирийского
Архангельский собор Московского Кремля

THE ARCHANGEL MICHAEL
WITH SCENES OF HIS ACTS
Border scene: *The Defeat of the Assyrian Host*
The Cathedral of the Archangel Michael
of the Moscow Kremlin

Early
15th century



Начало XV в.

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Борьба Иакова с ангелом
Архангельский собор Московского Кремля

THE ARCHANGEL MICHAEL
WITH SCENES OF HIS ACTS
Border scene: *Jacob and the Angel*
The Cathedral of the Archangel Michael
of the Moscow Kremlin

Early
15th century



Фрагмент: Ангел из «Благовещения»

Начало XV в.

ЦАРСКИЕ ВРАТА
Загорский историко-художественный музей-заповедник, Загорск

THE ROYAL DOORS
Art Museum and Ancient Monument, Zagorsk

Early 15th century

Detail: The Angel from the *Annunciation*





1405

ВХОД В ИЕРУСАЛИМ

Икона праздничного чина иконостаса
Благовещенского собора Московского Кремля

74

THE ENTRY INTO JERUSALEM

Icon from the *Church Feasts Range*
of the iconostasis of the Annunciation Cathedral
in the Moscow Kremlin

1405



Фрагмент 1405

ВХОД В ИЕРУСАЛИМ
Икона праздничного чина иконостаса
Благовещенского собора Московского Кремля

THE ENTRY INTO JERUSALEM
Icon from the *Church Feasts Range*
of the iconostasis of the Annunciation Cathedral
in the Moscow Kremlin

1405 Detail



Фрагмент 1405

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
Икона праздничного чина иконостаса
Благовещенского собора Московского Кремля

THE NATIVITY OF CHRIST
Icon from the *Church Feasts Range*
of the iconostasis of the Annunciation Cathedral
in the Moscow Kremlin

1405 Detail



Фрагмент 1405

ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ

Икона праздничного чина иконостаса
Благовещенского собора Московского Кремля

THE RAISING OF LAZARUS

Icon from the *Church Feasts Range*
of the iconostasis of the Annunciation Cathedral
in the Moscow Kremlin

1405 Detail



1405

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

Икона деисусного чина иконостаса
Благовещенского собора Московского Кремля

THE ARCHANGEL MICHAEL

Icon from the *Deesis Range*
of the iconostasis of the Annunciation Cathedral
in the Moscow Kremlin

1405



1405

ПРЕОБРАЖЕНИЕ
Икона праздничного чина иконостаса
Благовещенского собора Московского Кремля

THE TRANSFIGURATION
Icon from the *Church Feasts Range*
of the iconostasis of the Annunciation Cathedral
in the Moscow Kremlin

1405



Фрагмент Начало XV в.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ
СПАС
Третьяковская галерея, Москва

ANDREI RUBLEV
THE SAVIOUR
Tretyakov Gallery, Moscow

Early 15th century Detail



Фрагмент Начало XV в.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ
АПОСТОЛ ПАВЕЛ
Третьяковская галерея, Москва

ANDREI RUBLEV
THE APOSTLE PAUL
Tretyakov Gallery, Moscow

Early 15th century Detail



Начало XV в.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ
ТРОИЦА
Третьяковская галерея, Москва

ANDREI RUBLEV
THE OLD TESTAMENT TRINITY
Tretyakov Gallery, Moscow

Early
15th century



Фрагмент Начало XV в.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ
ТРОИЦА
Третьяковская галерея, Москва

ANDREI RUBLEV
THE OLD TESTAMENT TRINITY
Tretyakov Gallery, Moscow

Early 15th century Detail



Фрагмент Начало XV в. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
Третьяковская галерея, Москва

THE NATIVITY OF CHRIST
Tretyakov Gallery, Moscow
Early 15th century Detail



Фрагмент Начало XV в.

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
Третьяковская галерея, Москва

THE NATIVITY OF CHRIST
Tretyakov Gallery, Moscow

Early 15th century Detail



Середина XV в.

БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ
Третьяковская галерея, Москва

THE VIRGIN HODIGITRIA
Tretyakov Gallery, Moscow

Mid-15th century

VII

ИКОНОСТАС
КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНСАМБЛЬ

THE ICONOSTASIS
AS AN ARTISTIC ENSEMBLE



XVI в.

ДАНИИЛ ВО РВУ ЛЬВИНОМ
Новгородский историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород

DANIEL IN THE LION'S DEN
Museum of Architecture
and Ancient Monument, Novgorod

16th century



XV в. ПРОРОКИ ДАНИИЛ, ДАВИД И СОЛОМОН

Третьяковская галерея, Москва



THE PROPHETS DANIEL, DAVID AND SOLOMON
Tretyakov Gallery, Moscow

15th century



Конец XV в. | БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ
Третьяковская галерея, Москва

89

THE VIRGIN OF THE SIGN
Tretyakov Gallery, Moscow | Late 15th century

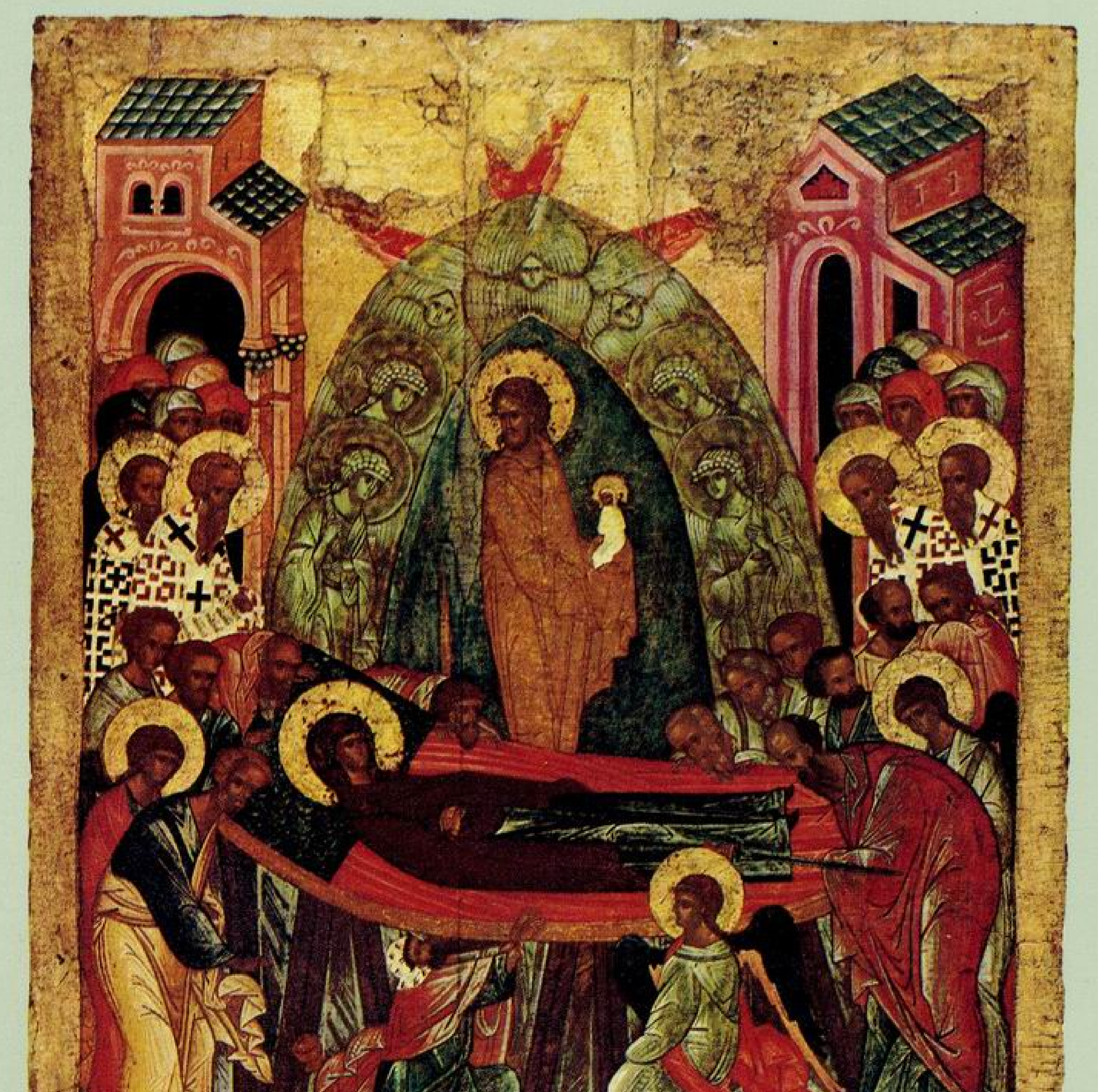


Конец XV в.

ПРОРОК ИЕЗЕКИИЛЬ
Русский музей, Ленинград

THE PROPHET EZEKIEL
Russian Museum, Leningrad

Late
15th century



XVI в. УСПЕНИЕ
Эрмитаж, Ленинград

91

THE DORMITION 16th century
Hermitage, Leningrad



XV в. ЦАРСКИЕ ВРАТА
Третьяковская галерея, Москва

97



THE ROYAL DOORS
Tretyakov Gallery, Moscow

15th century



Начало
XVI в.

ЧУДО ГЕОРГИЯ
О ЗМИЕ
Третьяковская галерея,
Москва

ST GEORGE
AND THE DRAGON
Tretyakov Gallery,
Moscow

Early
16th century



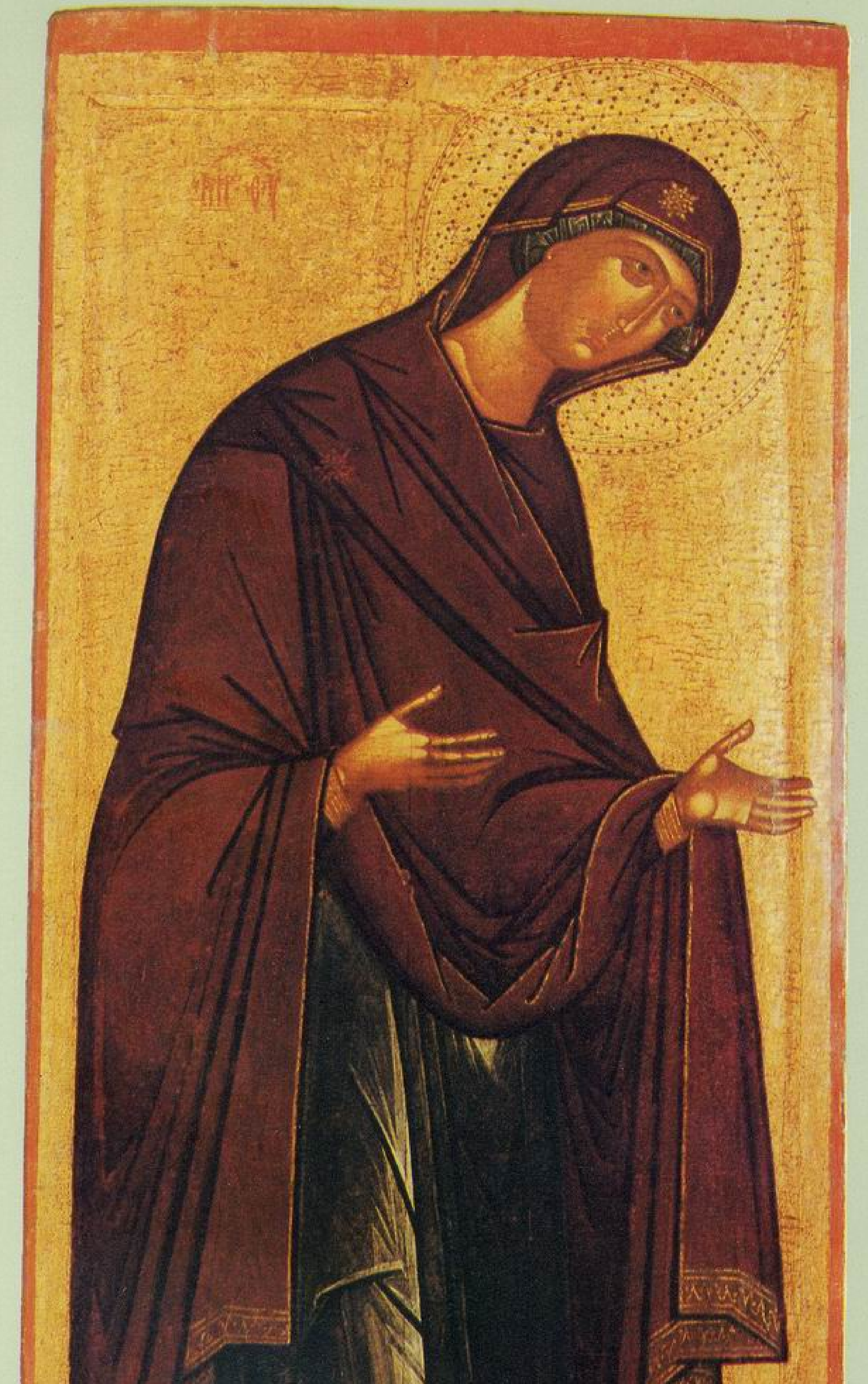


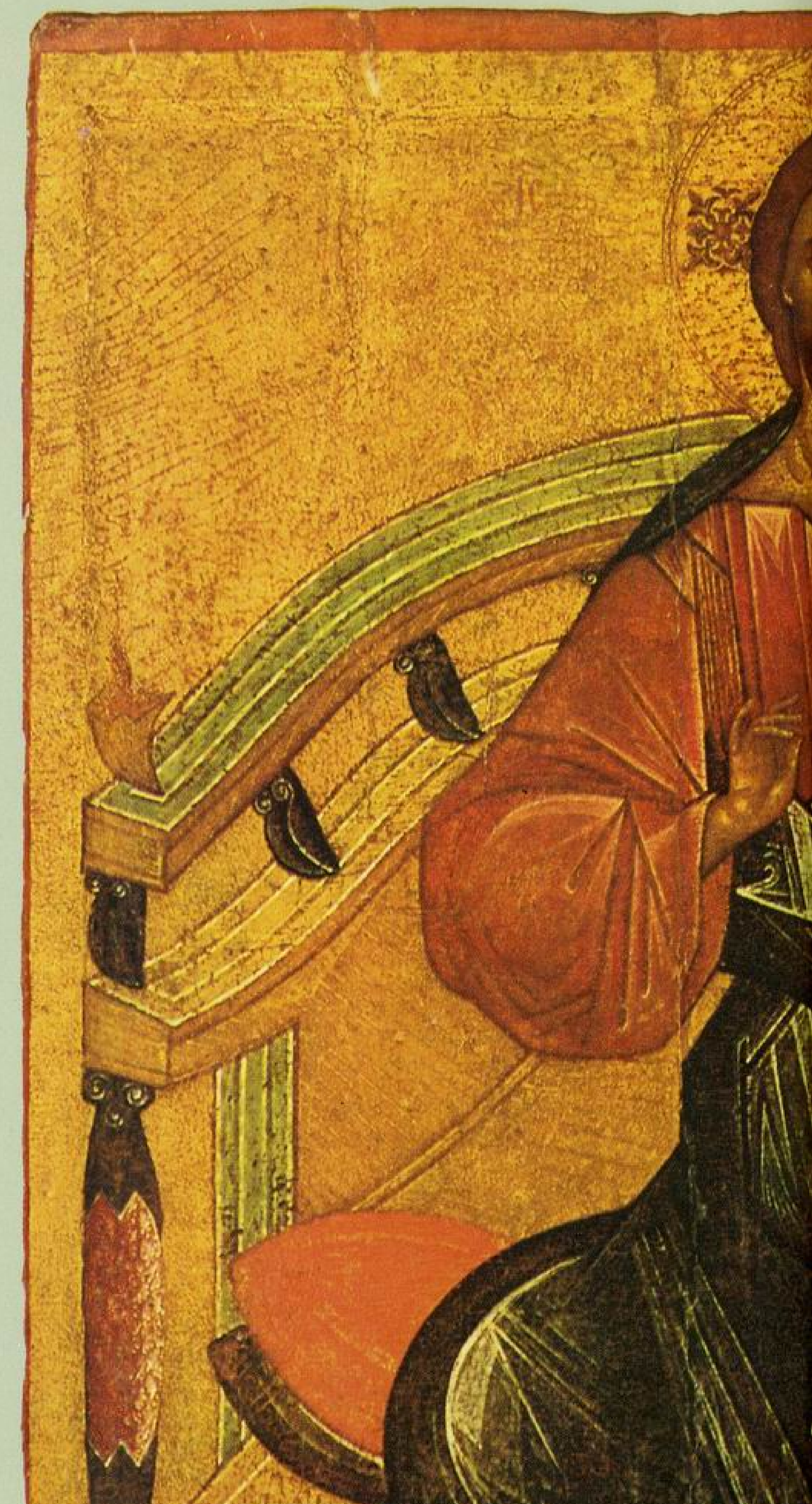
XV в.

АПОСТОЛ ПЕТР · АРХАНГЕЛ МИХАИЛ · БОГОМАТЕРЬ

Третьяковская галерея, Москва

THE APOS





APOSTLE PETER · THE ARCHANGEL MICHAEL · THE VIRGIN 15th century
Tretyakov Gallery, Moscow

XV в. СПАС НА ПРЕСТОЛЕ
Третьяковская галерея, Москва





І ПАВЕЛ

98 99 100

ST JOHN THE BAPTIST · THE ARCHANGEL GABRIEL · THE APOSTLE PAUL

15th century

Tretyakov Gallery, Moscow





THE SAVIOUR ENTHRONED 15th century

Tertyakov Gallery, Moscow

XV в. ИОАНН ПРЕДТЕЧА · АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ · АПОСТОЛ ПАВ

Третьяковская галерея, Москва





Около 1502 г.

ДИОНИСИЙ

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ · БОГОМАТЕРЬ

Третьяковская галерея, Москва

101 102

DIONYSIUS

THE ARCHANGEL MICHAEL . THE VIRGIN

Tretyakov Gallery, Moscow

c. 1502





Около 1502 г.

ДИОНИСИЙ

ИОАНН ПРЕДТЕЧА · АПОСТОЛ ПАВЕЛ

Третьяковская галерея, Москва

103 104

DIONYSIUS

ST JOHN THE BAPTIST . THE APOSTLE PAUL

Tretyakov Gallery, Moscow

c. 1502



Около 1500 г.

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

Русский музей, Ленинград

THE ARCHANGEL MICHAEL

Russian Museum, Leningrad

c. 1500



1516 АРХАНГЕЛ МИХАИЛ
Русский музей, Ленинград

THE ARCHANGEL MICHAEL 1516
Russian Museum, Leningrad



XV в. (около 1467 г.?)

МОЛЯЩИЕСЯ НОВГОРОДЦЫ
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород

THE PRAYING NOVGORODIANS
Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod

15th century (*c.* 1467?)

VIII

НОВГОРОДСКАЯ ИКОНОПИСЬ XV ВЕКА

XVth CENTURY NOVGORODIAN ICON PAINTING



Фрагмент XV в. ПРОРОКИ ДАНИИЛ, ДАВИД И СОЛОМОН
Третьяковская галерея, Москва

THE PROPHETS DANIEL, DAVID AND SOLOMON 15th century Detail
Tretyakov Gallery, Moscow



Первая половина XV в.

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
Третьяковская галерея, Москва

109

THE NATIVITY OF CHRIST
Tretyakov Gallery, Moscow

First half 15th century



Конец XIV— начало XV в.

ФЛОР, ИАКОВ И ЛАВР
Русский музей, Ленинград

SS FLORUS, JACOB AND LAURUS
Russian Museum, Leningrad

Late 14th– early 15th century

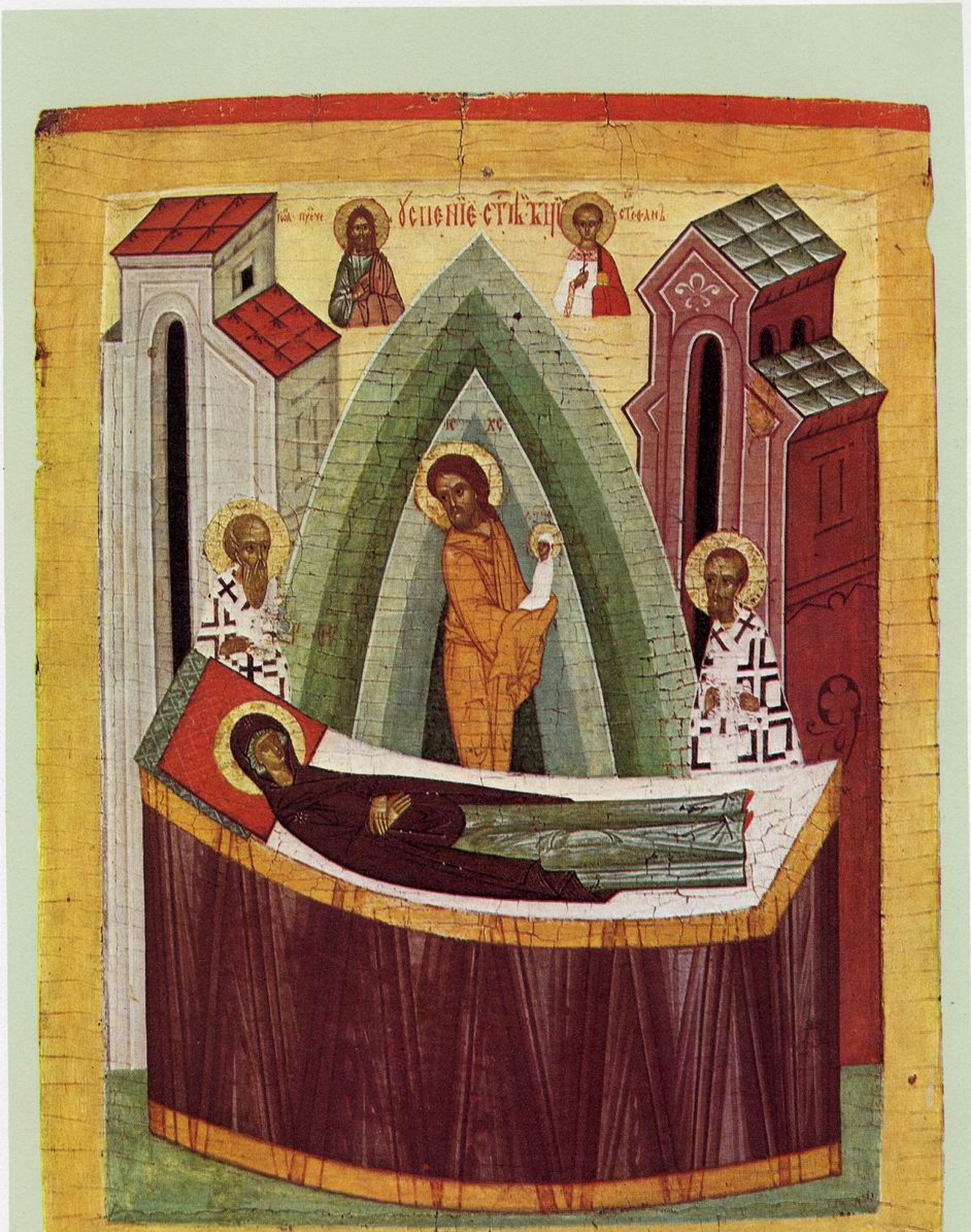


Начало XV в.

ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ С ЖИТИЕМ
Эрмитаж, Ленинград

ST DEMETRIUS OF THESSALONICA
WITH SCENES FROM HIS LIFE
Hermitage, Leningrad

Early
15th century



Начало XV в. УСПЕНИЕ
Русский музей, Ленинград

THE DORMITION
Russian Museum, Leningrad
Early 15th century



Середина XV в.

СТРАШНЫЙ СУД
Третьяковская галерея, Москва

THE LAST JUDGEMENT
Tretyakov Gallery, Moscow

Mid-15th century



Середина XV в.

БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ
(Чудо от иконы «Знамение»)
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород

114

THE BATTLE OF THE NOVGORODIANS WITH THE SUZDALIANS
(The Miracle Worked by the Icon of the Virgin of the Sign)
Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod

Mid-15th century



Фрагмент Середина XV в.

СТРАШНЫЙ СУД
Третьяковская галерея, Москва

THE LAST JUDGEMENT
Tretyakov Gallery, Moscow

Mid-15th century Detail



Фрагмент Середина XV в.

БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ
(Чудо от иконы «Знамение»)
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород

THE BATTLE OF THE NOVGORODIANS WITH THE SUZDALIANS
(The Miracle Worked by the Icon of the Virgin of the Sign)
Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod

Mid-15th century Detail



Конец XV в.

БИЧЕВАНИЕ ХРИСТА.
ВЗЯТИЕ ПОД СТРАЖУ.
НЕСЕНИЕ КРЕСТА. РАСПЯТИЕ

Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород

117

THE FLAGELLATION OF CHRIST.
TAKING OF CHRIST INTO CAPTIVITY.
BEARING THE CROSS. THE CRUCIFIXION

Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod

Late 15th century



Двусторонняя таблетка

Вторая половина XV в.

ПОХВАЛА БОГОРОДИЦЫ

Третьяковская галерея, Москва

THE EXALTATION OF THE VIRGIN

Tretyakov Gallery, Moscow

Second half 15th century

Two-sided tablet



Фрагмент XV в.

ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ
Третьяковская галерея, Москва

119

SS FLORUS AND LAURUS
Tretyakov Gallery, Moscow

15th century Detail



XV в. ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ
Третьяковская галерея, Москва

SS FLORUS AND LAURUS 15th century
Tretyakov Gallery, Moscow



XV в.

ГЕОРГИЙ ПЕШИЙ
Новгородский историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород

121

ST GEORGE ON FOOT
Museum of Architecture
and Ancient Monument, Novgorod

15th century



Средник Конец XV в.

ФЕДОР СТРАТИЛАТ С ЖИТИЕМ

Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород

ST THEODORE STRATILATES WITH SCENES FROM HIS LIFE

Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod

Late 15th century Centre panel



123

Конец XV в.

НЕВЕРИЕ ФОМЫ

Новгородский историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород

THE INCREDULITY OF THOMAS

Museum of Architecture
and Ancient Monument, Novgorod

Late
15th century



XV в. ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ
Русский музей, Ленинград

THE RAISING OF LAZARUS 15th century
Russian Museum, Leningrad



Конец XV в.

ФЕДОР СТРАТИЛАТ
С ЖИТИЕМ

Клеймо: Снятие Федора со креста
и его исцеление ангелом

Новгородский историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород

125

THE THEODORE STRATILATES
WITH SCENES FROM HIS LIFE

Border scene: *The Deposition of St Theodore and His Healing by the Angel*

Museum of Architecture
and Ancient Monument, Novgorod

Late
15th century

IX

ПСКОВ

PSKOV



Фрагмент XIV—XV вв.

ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА
С ЖИТИЕМ
Исторический музей, Москва

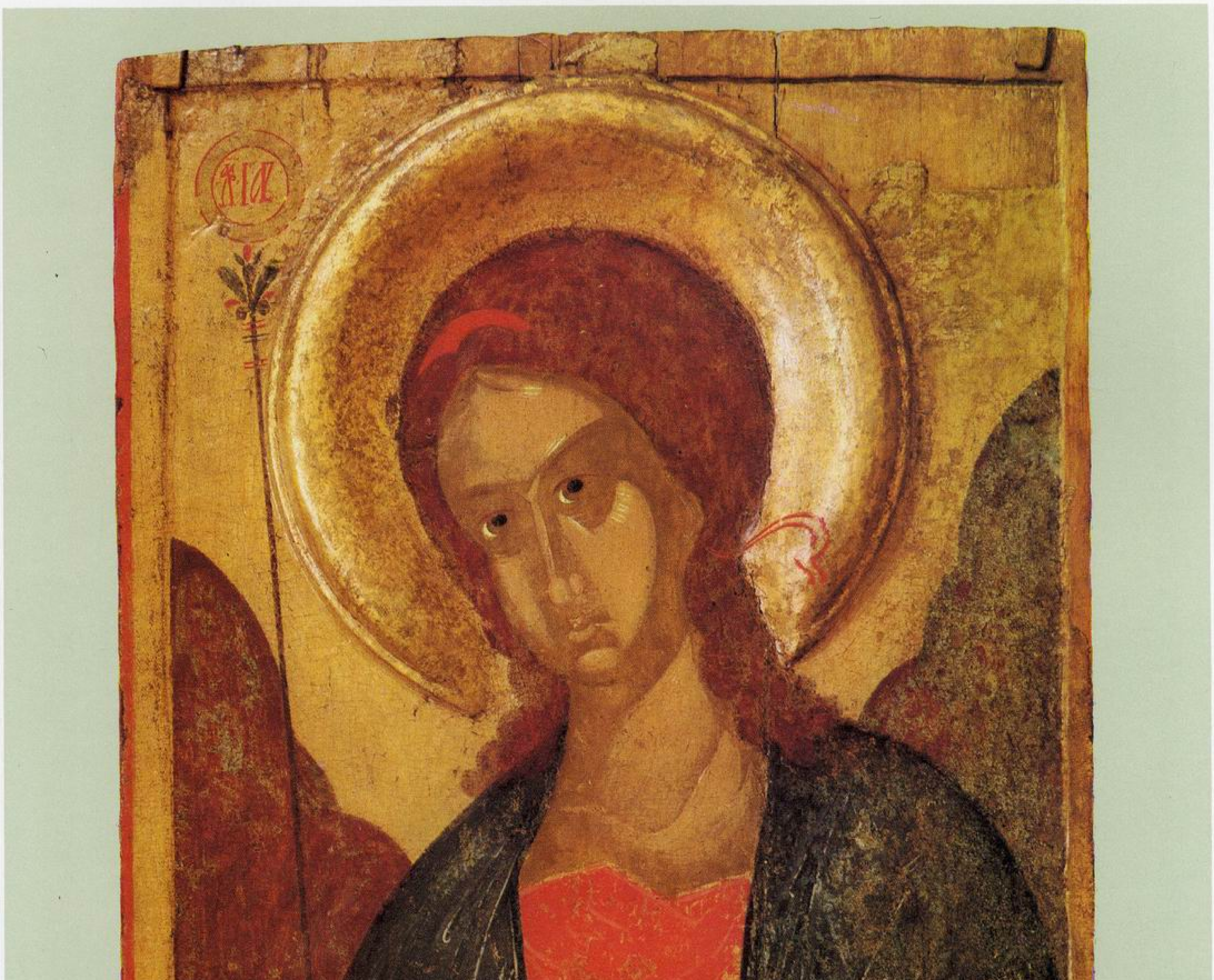
ST PARASKEVA PYATNITSA
WITH SCENES FROM HER LIFE
History Museum, Moscow

14th–15th century Detail



XV в. ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ
Русский музей, Ленинград

ST DEMETRIUS OF THESSALONICA 15th century
Russian Museum, Leningrad



XIV в. АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ
Русский музей, Ленинград

128

THE ARCHANGEL GABRIEL
Russian Museum, Leningrad
14th century



XIV в.

ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ
ИЛЬИ ПРОРОКА
Исторический музей, Москва

THE PROPHET ELIJAH
AND THE FIERY CHARIOT
History Museum, Moscow

14th century



Фрагмент XV в.

ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ: ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА,
ГРИГОРИЙ БОГОСЛОВ,
ИОАНН ЗЛАТОУСТ, ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ
Третьяковская галерея, Москва

SELECTED SAINTS: PARASKEVA PYATNITSA,
GREGORY THE THEOLOGIAN,
JOHN CHRYSOSTOM, BASIL THE GREAT
Tretyakov Gallery, Moscow

15th century Detail



XIV—XV вв.

РОЖДЕСТВО БОГОМАТЕРИ
С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ
Собрание П. Корина, Москва

131

THE NATIVITY OF THE VIRGIN
WITH SELECTED SAINTS
The P. Korin collection, Moscow

14th–15th
century



Фрагмент XV в.

СОШЕСТВИЕ
ВО АД
Русский музей, Ленинград

THE ANASTASIS
(The Descent Into Hell)
Russian Museum, Leningrad

15th century Detail



Вторая половина XIV в.

СОБОР БОГОМАТЕРИ
Третьяковская галерея, Москва

THE SYNAXIS OF THE VIRGIN
Tretyakov Gallery, Moscow

Second half 14th century



XV—XVI вв.

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ
Псковский историко-художественный музей, Псков

THE NATIVITY OF CHRIST
WITH SELECTED SAINTS
Art Museum, Pskov

15th–16th
century



Фрагмент XV—XVI вв.

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ
Псковский историко-художественный музей, Псков

THE NATIVITY OF CHRIST
WITH SELECTED SAINTS
Art Museum, Pskov

15th–16th century Detail



Фрагмент XV—XVI вв.

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ
Псковский историко-художественный музей, Псков

THE NATIVITY OF CHRIST
WITH SELECTED SAINTS
Art Museum, Pskov

15th–16th century Detail



Фрагмент Вторая половина XIV в.

СОБОР БОГОМАТЕРИ
Третьяковская галерея, Москва

THE SYNAXIS OF THE VIRGIN
Tretyakov Gallery, Moscow

Second half 14th century Detail

X

МЕСТНЫЕ ШКОЛЫ XV–XVI ВЕКОВ

XVth–XVIth CENTURY LOCAL SCHOOLS



Фрагмент Конец XV в.

ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ
Третьяковская галерея, Москва

THE ENTOMBMENT
Tretyakov Gallery, Moscow

Late 15th century Detail





Конец XV в.

ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ
Третьяковская галерея, Москва

THE ENTOMBMENT
Tretyakov Gallery, Moscow

Late
15th century



XIV в. БОГОМАТЕРЬ ПЕТРОВСКАЯ
Третьяковская галерея, Москва

THE PETROVSKAYA VIRGIN 14th century
Tretyakov Gallery, Moscow



Фрагмент: Богоматерь из «Благовещения»

XV—XVI вв.

ЦАРСКИЕ ВРАТА

Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва

THE ROYAL DOORS

Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow

15th–16th century

Detail: the Virgin from the *Annunciation*



XV в.

ФЛОР, ЛАВР, ВЛАСИЙ
И МОДЕСТ
Русский музей, Ленинград

SS FLORUS, LAURUS, BLAISE
AND MODESTE
Russian Museum, Leningrad

15th century



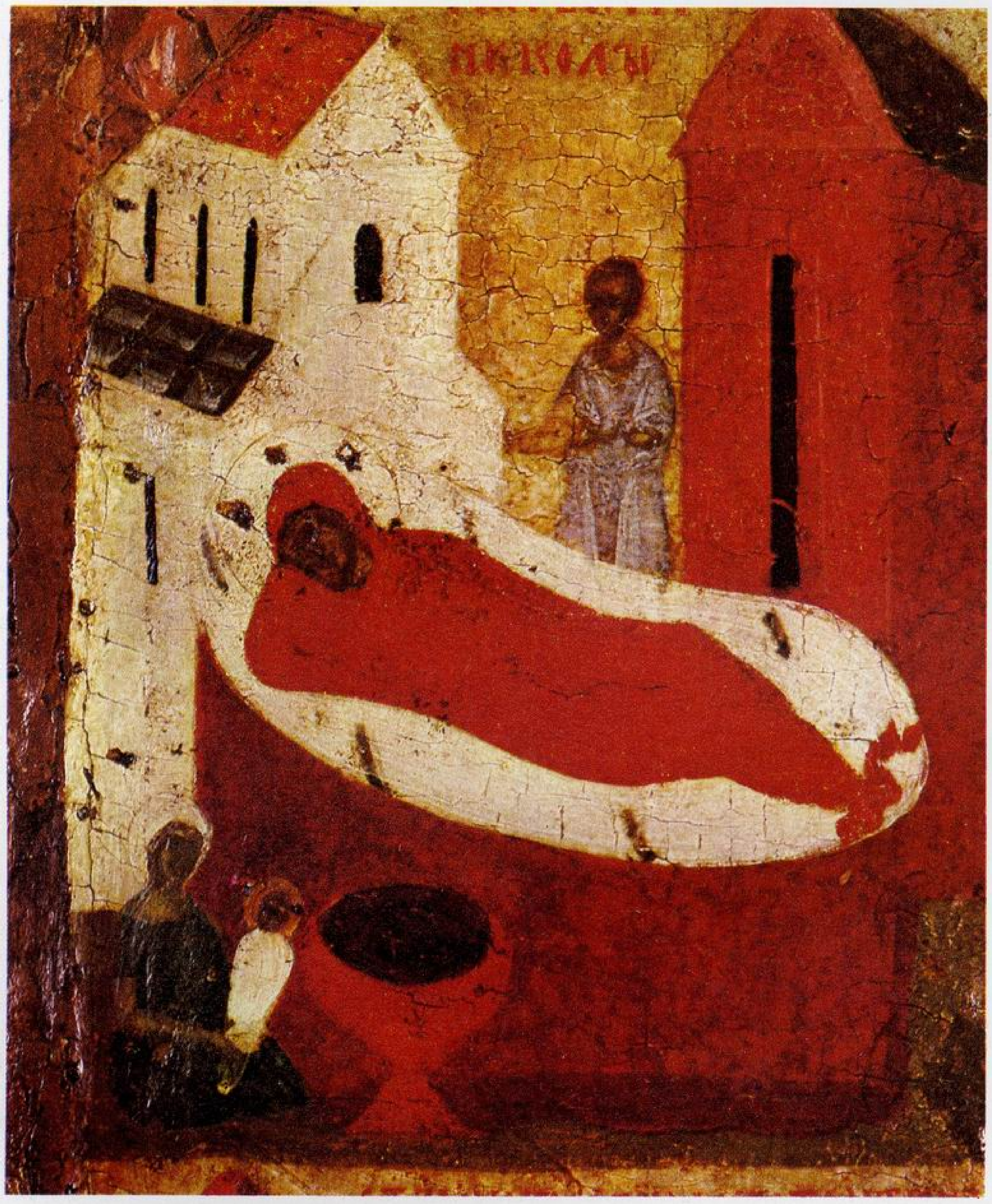
Фрагмент XV— начало XVI в.

ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ, ВЛАСИЙ, СПИРИДОНИЙ
Русский музей, Ленинград

144

SS FLORUS AND LAURUS, BLAISE, SPIRIDONIUS
Russian, Museum, Leningrad

15th–early 16th century Detail



XIV—XV вв.

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ
С ЖИТИЕМ
Клеймо: Рождение Николы
Русский музей, Ленинград

ST NICHOLAS OF ZARAISK
WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *The Nativity of Nicholas*
Russian Museum, Leningrad

14th–15th century



XVI в. ИОАНН ЗЛАТОУСТ
Архангельский музей изобразительных искусств, Архангельск

ST JOHN CHRYSOSTOM 16th century
Museum of Fine Arts, Arkhangelsk



XVI в.

НИКОЛА ОПЛЕЧНЫЙ, ДЕИСУС
И ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ
НА ПОЛЯХ

Русский музей, Ленинград

ST NICHOLAS (HEAD AND SHOULDERS),
THE DEESIS AND SELECTED
SAINTS ON MARGINS

Russian Museum, Leningrad

16th century



XVII в.

ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ
Музей изобразительного
и прикладного искусства, Смоленск

SS FLORUS AND LAURUS
Museum of Fine
and Applied Arts, Smolensk

17th century



XVI в.

ИЛЬЯ ПРОРОК
Русский музей, Ленинград

149

THE PROPHET ELIJAH
Russian Museum, Leningrad

16th century

XI

ДИОНИСИЙ И ЕГО ВРЕМЯ

DIONYSIUS AND HIS TIME



Фрагмент Конец XV в.

ДИОНИСИЙ
АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ
С ЖИТИЕМ
Третьяковская галерея, Москва

DIONYSIUS
ST ALEXIUS, METROPOLITAN
OF MOSCOW, WITH SCENES
FROM HIS LIFE
Tretyakov Gallery, Moscow

Late 15th century Detail



Конец XV в.

ДИОНИСИЙ
АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ
С ЖИТИЕМ
Клеймо: Рождение Елевферия-Алексия
Третьяковская галерея, Москва

DIONYSIUS
ST ALEXIUS, METROPOLITAN
OF MOSCOW, WITH SCENES
FROM HIS LIFE
Border scene: *The Birth of Elevfery-Alexius*
Tretyakov Gallery, Moscow

Late
15th century



Конец XV в.

ДИОНИСИЙ
АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ
С ЖИТИЕМ
Клеймо: Обретение мощей
Третьяковская галерея, Москва

152

DIONYSIUS
ST ALEXIUS, METROPOLITAN
OF MOSCOW, WITH SCENES
FROM HIS LIFE
Border scene: *The Discovery of the Remains*
Tretyakov Gallery, Moscow

Late
15th century



Конец XV в.

ДИОНИСИЙ
АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ
С ЖИТИЕМ
Клеймо: Чудо об умершем младенце
Третьяковская галерея, Москва

DIONYSIUS
ST ALEXIUS, METROPOLITAN
OF MOSCOW, WITH SCENES
FROM HIS LIFE
Border scene: *The Miracle Worked Over the Deceased Infant*
Tretyakov Gallery, Moscow

Late
15th century



Конец XV в.

ДИОНИСИЙ
АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ
С ЖИТИЕМ
Клеймо: Чудо об умершем младенце
Третьяковская галерея, Москва

154

DIONYSIUS
ST ALEXIUS, METROPOLITAN
OF MOSCOW, WITH SCENES
FROM HIS LIFE
Border scene: *The Miracle Worked Over the Deceased Infant*
Tretyakov Gallery, Moscow

Late
15th century



Фрагмент Около 1500 г.

ДИОНИСИЙ
РАСПЯТИЕ
Третьяковская галерея, Москва

DIONYSIUS
THE CRUCIFIXION
Tretyakov Gallery, Moscow

c. 1500 Detail



Около 1500 г.

ДИОНИСИЙ
РАСПЯТИЕ
Третьяковская галерея, Москва

DIONYSIUS
THE CRUCIFIXION
Tretyakov Gallery, Moscow

c. 1500

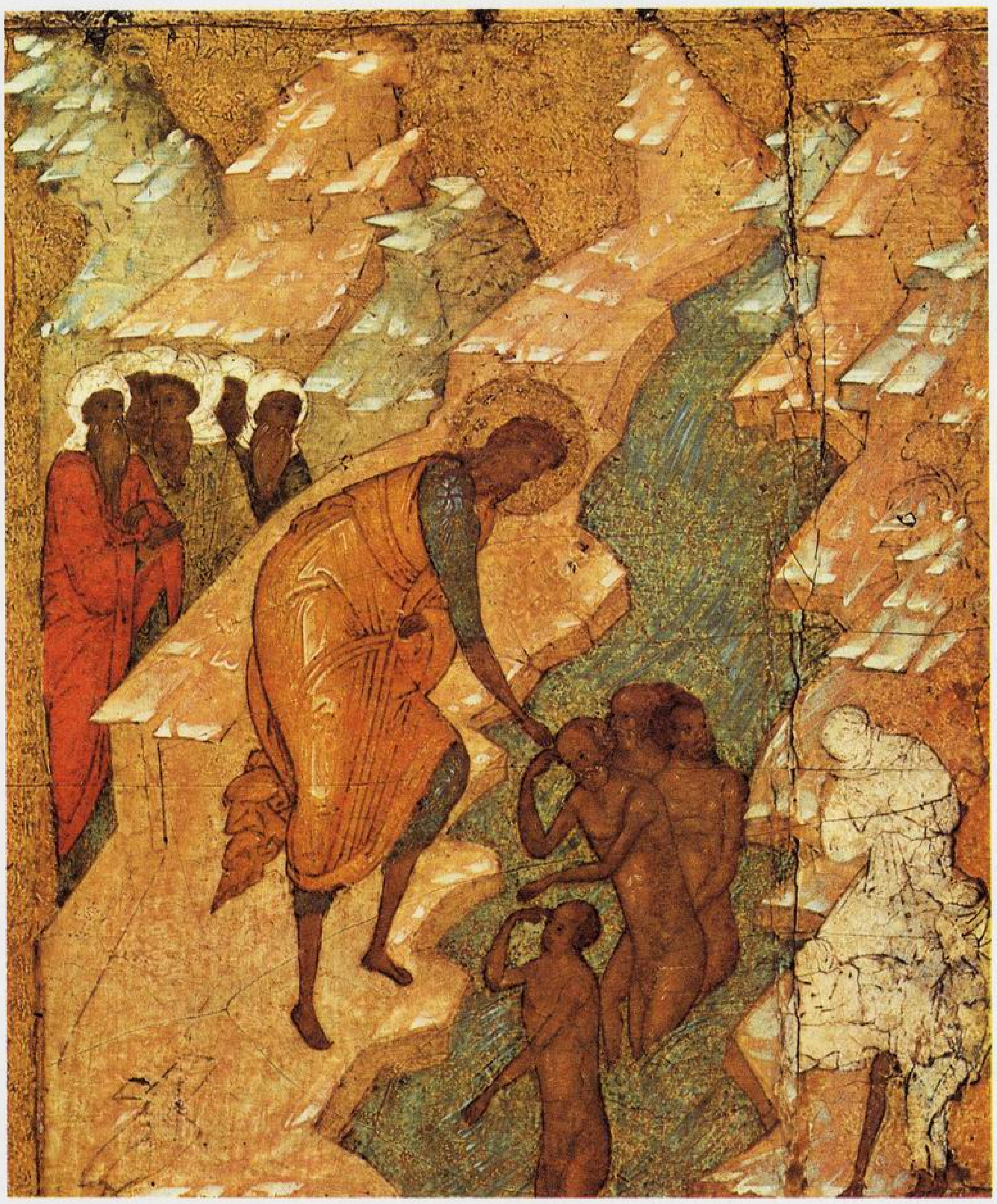


Около 1500 г.

ШКОЛА ДИОНИСИЯ
ШЕСТОДНЕВ
Третьяковская галерея, Москва

SCHOOL OF DIONYSIUS
THE HEXAMERON
Tretyakov Gallery, Moscow

c. 1500



Фрагмент Около 1500 г.

ШКОЛА ДИОНИСИЯ
ШЕСТОДНЕВ
Третьяковская галерея, Москва

SCHOOL OF DIONYSIUS
THE HEXAMERON
Tretyakov Gallery, Moscow

c. 1500 Detail





Фрагмент Около 1500 г. АПОКАЛИПСИС
Успенский собор Московского Кремля

THE APOCALYPSE *c.* 1500 Detail
The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin



Фрагмент Около 1500 г. АПОКАЛИПСИС
Успенский собор Московского Кремля

THE APOCALYPSE c. 1500 Detail
The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin



Фрагмент Около 1500 г. АПОКАЛИПСИС
Успенский собор Московского Кремля

THE APOCALYPSE c. 1500 Detail
The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin



Около 1500 г. «О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»
Успенский собор Московского Кремля

"IN THEE REJOICETH" c. 1500
The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin



Около 1500 г.

ШКОЛА ДИОНИСИЯ
УВЕРЕНИЕ ФОМЫ
Третьяковская галерея, Москва

SCHOOL OF DIONYSIUS
THE INCREDULITY OF THOMAS
Tretyakov Gallery, Moscow

c. 1500



Около 1502 г.

ДИОНИСИЙ
ГРИГОРИЙ БОГОСЛОВ
Русский музей, Ленинград

165

DIONYSIUS
ST GREGORY THE THEOLOGIAN
Russian Museum, Leningrad

c. 1502

XII

ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XVI ВЕКА

FIRST HALF OF THE XVIth CENTURY



XVI в. — ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА
Русский музей, Ленинград

166

ST PARASKEVA PYATNITSA — 16th century
Russian Museum, Leningrad



Начало XVI в. | ПОКРОВ | 167 | THE INTERCESSION | Early 16th century

Русский музей, Ленинград

Russian Museum, Leningrad



Фрагмент　Начало XVI в.

ПОКРОВ
Русский музей, Ленинград

THE INTERCESSION
Russian Museum, Leningrad

Early 16th century　Detail



Фрагмент Начало XVI в. «О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ» Третьяковская галерея, Москва

"IN THEE REJOICETH" Tretyakov Gallery, Moscow Early 16th century Detail



Фрагмент Начало XVI в.

«О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»
Третьяковская галерея, Москва

"IN THEE REJOICETH"
Tretyakov Gallery, Moscow

Early 16th century Detail



Начало XVI в.

ГЕОРГИЙ С ЖИТИЕМ

Клеймо: Колесование святого

Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва

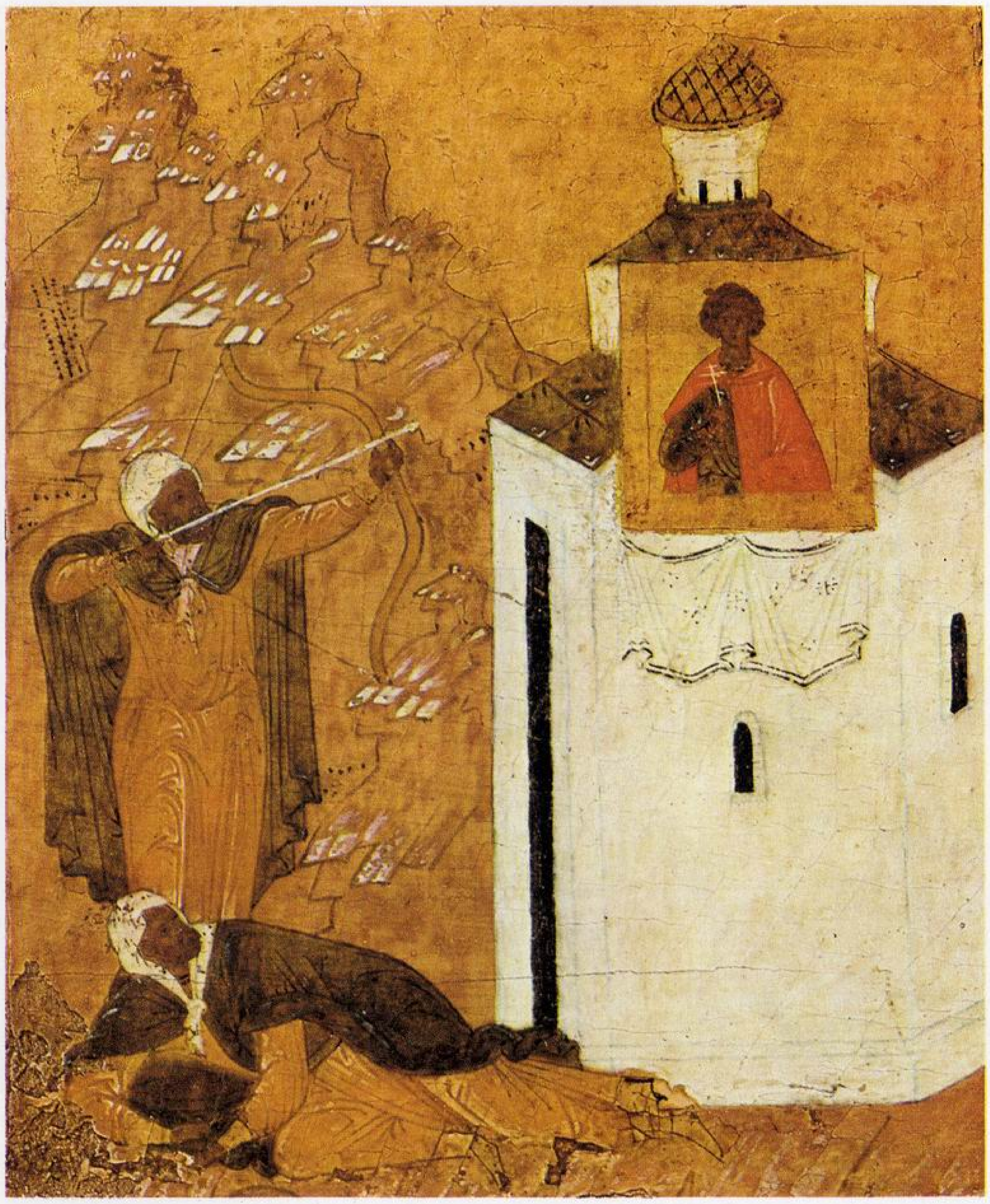
171

ST GEORGE WITH SCENES FROM HIS LIFE

Border scene: *The Breaking on the Wheel of St George*

Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow

Early 16th century



Начало XVI в.

НЕЧЕСТИВЕЦ СТРЕЛЯЕТ
В ИКОНУ ГЕОРГИЯ
Русский музей, Ленинград

THE INFIDEL SCHOOTING
AT THE ICON OF ST GEORGE
Russian Museum, Leningrad

Early
16th century



Начало XVI в.

ВЛАДИМИР, БОРИС И ГЛЕБ
С ЖИТИЕМ БОРИСА И ГЛЕБА
Клеймо: Тайное погребение Владимира
Третьяковская галерея, Москва

SS VLADIMIR, BORIS AND GLEB
WITH SCENES FROM THE LIVES
OF SS BORIS AND GLEB
Border scene: *The Secret Burial of Vladimir*
Tretyakov Gallery, Moscow

Early
16th century



Начало XVI в.

ВЛАДИМИР, БОРИС И ГЛЕБ
С ЖИТИЕМ БОРИСА И ГЛЕБА
Клеймо: Борис молится перед шатром
Третьяковская галерея, Москва

SS VLADIMIR, BORIS AND GLEB
WITH SCENES FROM THE LIVES
OF SS BORIS AND GLEB
Border scene: *Boris Praying Outside the Tent*
Tretyakov Gallery, Moscow

Early
16th century



Начало XVI в.

ИОАНН БОГОСЛОВ
С ЖИТИЕМ

Клеймо: Романа и Иоанн

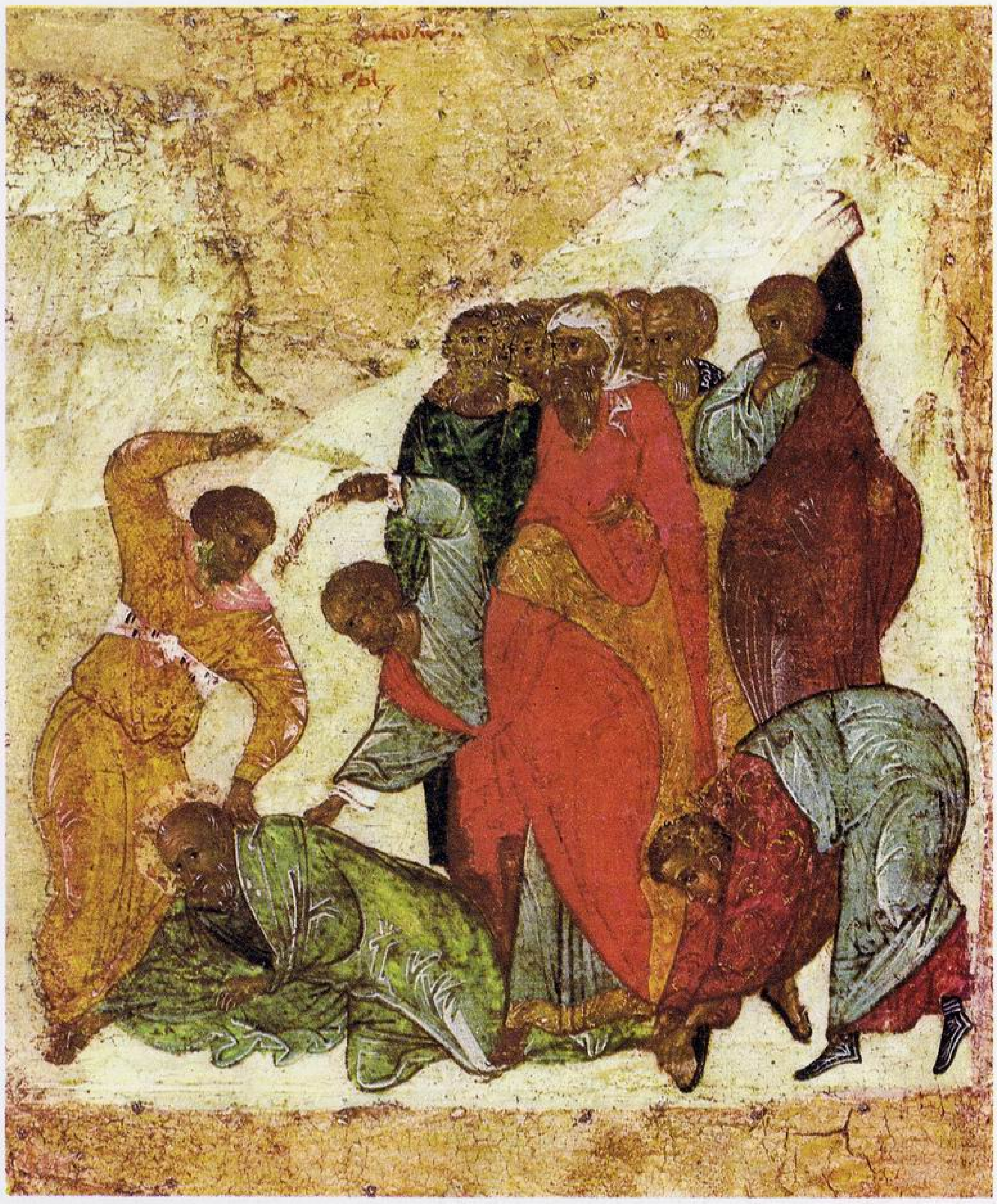
Вологодский краеведческий музей, Вологда

ST JOHN THE THEOLOGIAN
WITH SCENES FROM HIS LIFE

Border scene: *Romana and St John*

Museum of Local Studies, Vologda

Early
16th century



Начало XVI в.

ИОАНН БОГОСЛОВ
С ЖИТИЕМ
Клеймо: Избиение Иоанна
Вологодский краеведческий музей, Вологда

176

ST JOHN THE THEOLOGIAN
WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border Scene: *The Flagellation of St John*
Museum of Local Studies, Vologda

Early
16th century



XVI в.

ПЕТР И ПАВЕЛ
С ЖИТИЕМ
Новгородский историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород

SS PETER AND PAUL
WITH SCENES FROM THEIR LIVES
Museum of Architecture
and Ancient Monument, Novgorod

16th century



XVI в.

ПЕТР И ПАВЕЛ
С ЖИТИЕМ

Клеймо: Павел на море

Новгородский историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород

SS PETER AND PAUL
WITH SCENES FROM THEIR LIVES

Border scene: *St Paul at Sea*

Museum of Architecture
and Ancient Monument, Novgorod

16th century



Начало XVI в.

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ
С ЖИТИЕМ

Клеймо: Никола изгоняет беса

Музей древнерусского искусства
имени Андрея Рублева, Москва

ST NICHOLAS OF ZARAISK
WITH SCENES FROM HIS LIFE

Border scene: *Nicholas Exorcises the Devil*

Andrei Rublev Museum
of Early Russian Art, Moscow

Early
16th century



XVI в.

ИОАНН БОГОСЛОВ
С ЖИТИЕМ

Клеймо: Работные люди копают землю

Суздальский историко-художественный музей,
Суздаль

ST JOHN THE THEOLOGIAN
WITH SCENES FROM HIS LIFE

Border scene: *Labourers Digging the Earth*

Art History Museum, Suzdal

16th century



Средник XVI в.

ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ
ИЛЬИ ПРОРОКА
С ЖИТИЕМ
Третьяковская галерея, Москва

THE PROPHET ELIJAH
AND THE FIERY CHARIOT, WITH SCENES
FROM THE LIFE OF THE PROPHET
Tretyakov Gallery, Moscow

16th century Centre panel



XVI в. ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА
Национальный музей, Стокгольм

182

ST PARASKEVA PYATNITSA 16th century
National Museum, Stockholm



XVI в.

ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ
С ЖИТИЕМ МАРИИ
Клеймо: Моление о посохах
Третьяковская галерея, Москва

THE PRESENTATION IN THE TEMPLE
WITH SCENES FROM THE LIFE
OF THE VIRGIN
Border scene: *Prayer About the Croziers*
Tretyakov Gallery, Moscow

16th century



XVI в.

НИКОЛА С ЖИТИЕМ

Клеймо: Никола является трем мужам в темнице

Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва

184

ST NICHOLAS WITH SCENES FROM HIS LIFE

Border scene: *St Nicholas Appears to the Three Men in the Dungeon*

Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow

16th century



Первая половина XVI в.

ВИДЕНИЕ ИОАННА ЛЕСТВИЧНИКА

Русский музей, Ленинград

THE VISION OF ST JOHN CLIMACUS

Russian Museum, Leningrad

First half 16th century



Середина XVI в.

СИМЕОН ПРАВЕДНЫЙ
Третьяковская галерея, Москва

186

ST SIMON THE PIOUS
Tertyakov Gallery, Moscow

Mid-16th century



Фрагмент Конец XV в. ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Третьяковская галерея, Москва

ST GEORGE AND THE DRAGON
Tretyakov Gallery, Moscow
Late 15th century Detail



Фрагмент XVI в.

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Собрание П. Корина, Москва

ST GEORGE AND THE DRAGON
The P. Korin collection, Moscow

16th century Detail



XVI в.

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ
Рыбинский историко-художественный музей,
Рыбинск

THE ARCHANGEL MICHAEL
Art History Museum, Rybinsk

16th century

XIII

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVI ВЕКА И XVII ВЕК

SECOND HALF XVIth AND XVIIth CENTURIES



Конец XVI в. ЧУДО ФЕДОРА ТИРОНА
Русский музей, Ленинград

194

ST THEODORE TIRON
Russian Museum, Leningrad
Late 16th century



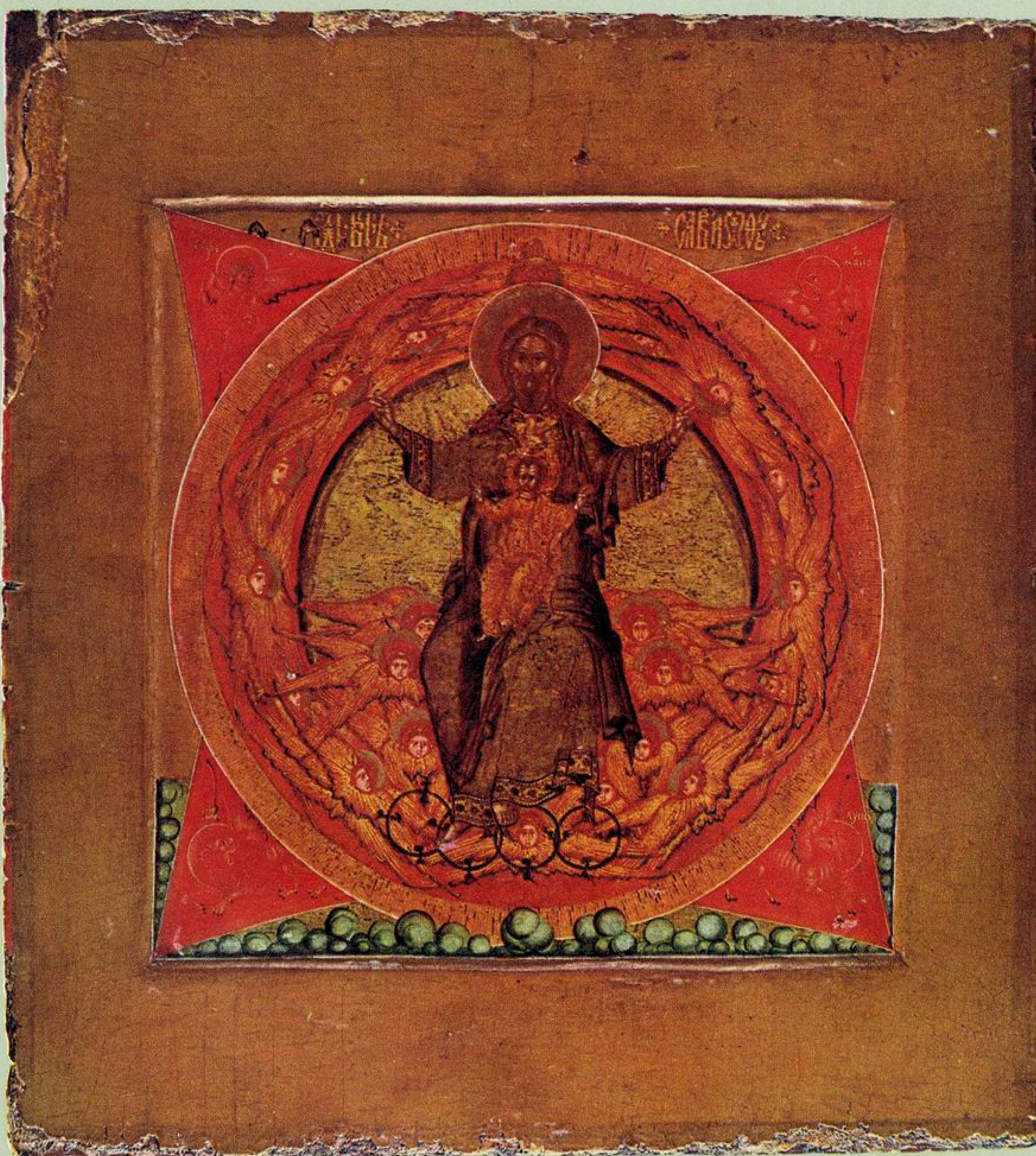
Конец XVI в.

ПРОКОПИЙ ЧИРИН
НИКИТА-ВОИН
Третьяковская галерея, Москва

195

PROCOPIUS CHIRIN
ST NICETAS THE WARRIOR
Tretyakov Gallery, Moscow

Late
16th century



Средник Конец XVI— начало XVII в.

НИКИФОР САВИН
ОТЕЧЕСТВО
Третьяковская галерея, Москва

196

NIKIFOR SAVIN
THE NEW TESTAMENT TRINITY
Tretyakov Gallery, Moscow

Late 16th–early 17th century Centre panel



Середина XVII в.

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ-ВОЕВОДА
Собрание П. Корина, Москва

THE ARCHISTRATEGUS MICHAEL
The P. Korin collection, Moscow

Mid-17th century



1676

СИМОН УШАКОВ
АРХАНГЕЛ МИХАИЛ,
ПОПИРАЮЩИЙ ДЬЯВОЛА
Третьяковская галерея, Москва

SIMON USAKOV
THE ARCHANGEL MICHAEL
TRAMPLING THE DEVIL UNDERFOOT
Tretyakov Gallery, Moscow

1676



Последняя четверть XVII в.

ОТЧЕ НАШ
Клеймо: «И не введи нас во искушение»
Русский музей, Ленинград

“OUR FATHER”
Border scene: “*Lead Us Not Into Temptation*”
Russian Museum, Leningrad

Last quarter 17th century



Середина XVII в.

АВРААМ
Музей древнерусского искусства
имени Андрея Рублева, Москва

ABRAHAM
Andrei Rublev Museum
of Early Russian Art, Moscow

Mid-17th century



Фрагмент 1689

ТИХОН ФИЛАТЬЕВ
ИОАНН ПРЕДТЕЧА В ПУСТЫНЕ
СО СЦЕНАМИ ЖИТИЯ
Третьяковская галерея, Москва

TIKHON FILATYEV
ST JOHN THE BAPTIST IN THE WILDERNESS
WITH SCENES FROM HIS LIFE
Tretyakov Gallery, Moscow

1689 Detail



Фрагмент | Вторая половина XVII в.

ИЛЬЯ ПРОРОК С ЖИТИЕМ
Церковь Ильи Пророка, Ярославль

THE PROPHET ELIJAH
WITH SCENES FROM HIS LIFE
Church of the Prophet Elijah, Yaroslavl

Second half 17th century | Detail



Фрагмент Вторая половина XVII в.

СИМВОЛ ВЕРЫ

Музей «Коломенское», Москва

THE SYMBOL OF FAITH

Kolomenskoye Museum, Moscow

Second half 17th century Detail

ПОЯСНЕНИЯ К ТАБЛИЦАМ

NOTES TO PLATES

СПИСОК ТАБЛИЦ

LIST OF PLATES

ПОЯСНЕНИЯ К ТАБЛИЦАМ
NOTES TO PLATES

При составлении настоящих пояснений автор пользовался рядом музейных и выставочных каталогов, в первую очередь Каталогом древнерусской живописи в Третьяковской галерее (I—II тт.), подготовленным В. И. Антоновой и Н. Е. Мневой. Однако автор с большой осторожностью подходил к задаче атрибуции и датировки многих древнерусских икон. В настоящее время заметно возрос общий интерес к атрибуциям вновь открытых памятников и к переатрибуции старых. При этом новые, сенсационные атрибуции нередко выдвигаются на очень шатких основаниях. Икону «Богоматерь Донская» справедливо принято относить к работам самого Феофана или его последователей. Между тем Л. Лифшиц приписывает изображение Богоматери на этой иконе некоему сербину, который, согласно летописным данным, устроил часы во дворе московского великого князя. Едва ли не единственным основанием для такого утверждения служит то, что лицо Донской Богоматери напомнило автору лица воина и ангела в двух сербских росписях XIV в. В настоящих пояснениях подобного рода беспочвенные гипотезы не принимаются во внимание.

In compiling these notes the author has made use of a number of museum and exhibition catalogues, and first of all the Catalogue of Early Russian Art in the Tretyakov Gallery (vols I and II) prepared by V. I. Antonova and N. Y. Mneva. However, the author has approached the task of attributing and dating many early Russian icons with great caution. General interest in the attribution of newly discovered relics and the re-attribution of already known ones has grown markedly. But new and sensational attributions are often proposed on the basis of very flimsy information. Customarily, the *Virgin of the Don* icon is justifiably ascribed to Theophanes the Greek or his followers. Yet L. Lifschitz attributes this particular image of the Virgin to some Serb who, according to a chronicle, installed the clock at the court of a Grand Prince of Moscow. Perhaps the only foundation for such an assertion is the fact that the face of the Virgin in this icon reminded Lifschitz of the faces of a warrior and an angel in two 14th century Serbian murals. The present notes ignore groundless hypotheses of this kind.

1

БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ
Фрагмент*.
Привезена из Константинополя.
Первая половина XII в. 100×70.
Третьяковская галерея, Москва.

От первоначальной живописи сохранились лишь лица Богоматери и младенца. Редчайший по глубине замысла и совершенству живописи памятник византийского искусства. Некоторые аналогии ему — это лица в более поздних росписях Дмитриевского собора во Владимире.

Лит.: *M. Alpatoff* und *V. Lazareff*, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenepoche. — «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», Bd 46, 1925, S. 140–155; *В. Антонова*, К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери. — «Византийский временник», т. XVIII, М., 1961, стр. 198–205.

* В связи с большим форматом альбома и его структурой размеры воспроизведения отдельных фрагментов икон превышают их натуральную величину.

THE VIRGIN OF VLADIMIR
Detail*.
Brought from Constantinople.
First half 12th century. 100×70
Tretyakov Gallery, Moscow.

Of the original painting only the faces of the Virgin and Child survive. A rare masterpiece of Byzantine art in its artistry and profundity of conception. An analogy may be drawn with faces of later murals in the Cathedral of St Demetrius in Vladimir.

Bibliog.: *M. Alpatoff* und *V. Lazareff*, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenepoche, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", Bd. 46, 1925, S. 140–155; *V. Antonova*, On the Question of the Original Composition of the *Virgin of Vladimir* Icon, in "Vizantiisky vremennik",
vol. XVIII, Moscow, 1961, pp. 198–205 *(Russ.)*.

* In connection with the big size of the album and the peculiarites of its structure the dimensions of the separate details of the icons in the album exceed their natural size.

2

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ
Из Новгорода.
XIV в. 86×63.
Третьяковская галерея, Москва.

Икона составляла часть погрудного чина. Наиболее вероятно новгородское происхождение иконы.

Лит.: *Н. Сычев*, Икона архангела Михаила из собрания С. П. Рябушинского. — «Русская икона», сб. 2, Спб., 1914, стр. 99–109.

THE ARCHANGEL MICHAEL
From Novgorod.
14th century. 86×63.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The icon was part of a half-length *Deesis*. Most probably of Novgorodian provenance.

Bibliog.: *N. Sychev*, The Icon of the *Archangel Michael* from the S. P. Ryabushinsky Collection, in "Russkaya Ikona", fascicle 2, St Petersburg, 1914, pp. 99–109. *(Russ.)*.

3

АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ
Из собора монастыря Иоанна Златоуста на Кипре.
XIII–XIV вв. (?) 66×38.
Музей, Никосия.

Икона составляла часть погрудного чина. Аналогии: *G. Sotiriou* et *M. Sotiriou*, Icones du Mont Sinai, vol. I, Athènes, 1956, tabl. 73, 237.

Лит.: «Сокровища Кипра», М., 1970, стр. 79.

THE ARCHANGEL GABRIEL
From the Cathedral
of St John Chrysostom in Cyprus.
13th–14th century (?). 66×38.
The Museum in Nicosia.

The icon was part of a half-length *Deesis*. Analogies: *G. Sotiriou* et *M. Sotiriou*, Icones du Mont Sinai, vol. I, Athènes, 1956, tabl. 73, 237.

Bibliog.: "Tresors de Chypre", Paris, 1967, p. 113.

4

ИОАНН ПРЕДТЕЧА

XIV в. 87×66.

Эрмитаж, Ленинград.

Икона отмечена печатью монашеского аскетизма. Аналогии: *G. Sotiriou* et *M. Sotiriou*, op. cit., p. 120.

Лит.: *А. Банк*, Византийское искусство, Л. [1966], табл. 264.

ST JOHN THE BAPTIST

14th century. 87×66.

Hermitage, Leningrad

Icon bears the imprint of monastic asceticism. Analogies: *G. Sotiriou*, op. cit., p. 120.

Bibliog.: *A. Bank*, Byzantine Art, Leningrad [1966], plate 264 *(Russ.)*.

5

ИОАНН ПРЕДТЕЧА

Фрагмент.

Из Николо-Пешношского монастыря близ Дмитрова.

Первая половина XV в. 104×84.

Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.

Часть деисусного чина. Сосредоточенно-спокойный образ Иоанна решительно отличается от византийского. Возможно, произведение школы Рублева. Колорит более приглушенный, чем в большинстве работ самого Рублева.

Лит.: *М. Ильин*, К изучению иконы Иоанна Предтечи из Николо-Пешношского монастыря. — «Советская археология», 1964, № 3, стр. 315–321.

ST JOHN THE BAPTIST

Detail.

From the Nikolo-Peshnoshsky Monastery near Dimitrov.

First half 15th century. 104×84.

Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow.

Part of the *Deesis*. The calm image of St John differs radically from the Byzantine image. Most probably the work of the Rublev school. Colours are more subdued than those in the majority of works by Rublev himself.

Bibliog.: *M. Ilyin*, On the Study of the Icon of *St John the Baptist* from the Nikolo-Peshnoshky Monastery, in "Sovietskaya arkheologiya", 1964, No 3, pp. 315–321 *(Russ.)*.

6

УСПЕНИЕ

Из собрания П. Севастьянова.

XIV в. Византийская икона. 45×34.

Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва.

Обилие фигур, теснота композиции, как во фреске на ту же тему церкви Николая Чудотворца в Салониках (см.: *A. Xyngopoulos*, Oi toichgrafie tou Agiou Nikolaou, Athenai, 1964, πιν. 32, 36).

Лит.: *А. Банк*, указ. соч., табл. 258, 259.

THE DORMITION

From the P. Sevastyanov collection.

14the century. Byzantine icon. 45×34.

Pushkin Fine Arts Museum, Moscow.

A great many figures and a crowded composition as in the fresco on the same subject in the Church of St Nicholas Thraumaturgos in Salonika (See: *A. Xyngopoulos*, Oi toichgrafie tou Agiou Nikolaou, Athenai, 1964, πιν. 32, 36).

Bibliog.: *A. Bank*, op. cit., pls. 258, 259.

7

УСПЕНИЕ

Из собрания И. Остроухова.

Середина XV в. 113×88.

Третьяковская галерея, Москва.

Принадлежность иконы к тверской школе не вполне достоверна. Тип композиции восходит к иконе рублевского круга из Кирилло-Белозерского монастыря (*K. Onasch*, Ikonen, Berlin, s. a., pl. 103). В отличие от византийских икон на ту же тему преобладает прославление Марии собравшимися, как в иконах «О тебе радуется».

Лит.: *Г. Попов*, Пути развития тверского искусства в XIV–нач. XVI в. — Сб. «Древнерусское искусство», М., 1970, стр. 310—358.

THE DORMITION

From the I. Ostroukhov collection.

Mid-15th century. 113×88.

Tretyakov Gallery, Moscow.

The attribution to the Tver school is not altogether convincing. Composition type goes back to the icon of the Rublev group from the Kirillo-Belozersky Monastery (*K. Onasch*, Ikonen, Berlin, s. a., pl. 103). Unlike the Byzantine icons on the same subject here the exaltation of the Virgin predominates as in icons "*In Thee Rejoiceth*".

Bibliog.: *G. Popov*, The Development of Tver Art in the 14th–Early 16th Centuries, in "Drevnyerusskoye iskusstvo", Moscow, 1970, pp. 310–358 *(Russ)*.

8

БЛАГОВЕЩЕНИЕ

XIV в. 55×43.

Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва.

Исполнена в духе византийского классицизма, особенно фигура служанки с обнаженными руками. Аналогии: в парижской Псалтыри 139, в ватиканских пророках X в. и в росписях XIV в. Тип Богоматери, как в иконе «Благовещение» в Охриде.

Лит.: *В. Н. Лазарев*, История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 308.

THE ANNUNCIATION

14th century. 55×43.

Pushkin Fine Arts Museum.

Moscow.

Done in the spirit of Byzantine classicism, especially the figure of the handmaiden with bare arms. Analogies: the *Paris Psalter 139*, the 10th century *Prophets* in the Vatican, and the 14th century frescoes. The Virgin type is like that in the *Annunciation* in Ohrid.

Bibliog.: *V. Lazareff*, Storia della pitture bizantina, Torino, 1967, p. 368, not. 41.

9

БЛАГОВЕЩЕНИЕ

Из Троице-Сергиевой лавры.
XIV в. 43×34.
Третьяковская галерея, Москва.

Икона, видимо, написана на Руси (сосновая доска). Черты палеологовского стиля в фигуре архангела и архитектурном фоне. Однако композиция более ритмична, чем в чисто византийских иконах. Национальность художника не поддается определению.

Лит.: *M. Alpatoff*, Eine Verkündigungsikone aus der Paläologenepoche in Moskau. — «Byzantinische Zeitschrift», Bd XXV, 1925, S. 347.

THE ANNUNCIATION

From the Trinity-Sergius Lavra.
14th century. 43×34.
Tretyakov Gallery, Moscow.

Was evidently painted in Rus (pine board). Some features of the Paleologue style in the figure of the Archangel and architectural background, but a more rhythmic composition than that in purely Byzantine icons. The nationality of the artist cannot be defined.

Bibliog.: *M. Alpatoff*, Eine Verküdingungsikone aus der Paläologenepoche in Moskau. — "Byzantinische Zeitschrift", Bd XXV, 1925, S. 347.

10

АНДРЕЙ РУБЛЕВ

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

Фрагмент.
Из Звенигорода.
Начало XV в. 158×108.
Третьяковская галерея, Москва.

Несмотря на царапины, лицо сохранилось лучше, чем лица ангелов «Троицы». Следование византийской иконографии и живописной технике не исключало творческой свободы великого мастера. Образ глубокий, одухотворенный, возвышенный, изящный, безупречный по пропорциям и ритму. Все достигнуто предельно простыми средствами.

Лит.: *М. Алпатов*, Андрей Рублев, М., 1959, стр. 14, 15.

ANDREI RUBLEV

THE ARCHANGEL MICHAEL

Detail.
From Zvenigorod.
Early 15th century. 158×108.
Tretyakov Gallery, Moscow.

Despite the scratches the face is in a better state than the faces of the angels in the *Old Testament Trinity*. Adherence to the Byzantine inconography and painting technique did not rule out creative freedom of the great master. The image is profound, inspired, lofty, fine, and impeccable in proportion and rhythm. Everything is achieved with extremely simple means.

Bibliog.: *M. Alpatov*, Andrei Rublev, Milano, 1962, p. 23.

11

АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ

Фрагмент.
Из Высоцкого монастыря в Серпухове.
1387—1395. 146×106.
Третьяковская галерея, Москва.

Принято считать, что все иконы этого чина выполнены в Константинополе, хотя написаны на липовых досках. В силуэтности, в отсутствии резких бликов есть некоторая близость к русской школе. Но по контрасту к звенигородскому чину все же ближе к византийской школе.

Лит.: *В. Лазарев*, Новые памятники византийской живописи XIV в. — «Византийский временник», т. IV, М., 1951, стр. 122—131.

THE ARCHANGEL GABRIEL

Detail.
From the Vysotsky Monastery in Serpukhov.
1387–1395. 146×106.
Tretyakov Gallery, Moscow.

It is customary to consider all the icons of this *Deesis* as executed in Constantinople, though they were painted on lime panels. There is a certain closeness to the Russian school in its silhouette character and the absence of sharp highlighting. But it is closer to the Byzantine school than the Zvenigorod *Deesis*.

Bibliog.: *V. Lazarev*, New Monuments of 14th Century Byzantine Painting, in "Vizantiisky vremennik", vol. IV, Moscow, 1951, pp. 122–131 *(Russ.)*.

12

ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ

Начало XV в. 26×35.
Музей прикладного искусства, Белград.

В отличие от византийских икон на ту же тему (например, Георгия и Дмитрия в Эрмитаже, — см.: *Н. Лихачев*, Материалы для истории русского иконописания, ч. I, Спб., 1906, табл. 36) сильнее выступает силуэт. В этом близость иконы к русской школе. Но в отличие от нее формы более расчлененные и беспокойные.

Лит.: *S. Radojčić*, Die serbische Ikonenmalerei vom 12 Jh. bis zum 1450. — «Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft», 1956, V, S. 82.

ST DEMETRIUS OF THESSALONICA

Early 15th century. 26×35.
Museum of Applied Art, Belgrade.

The silhouette is stronger here than in the Byzantine icons on the theme (for example, *St George* and *St Demetrius* in the Hermitage—see: *V. Likhachev*, Material for the History of Russian Icon Painting, part I, St Petersburg, 1906, plate 36—*Russ.*). This indicates a closeness of the icon to the Russian school, but its forms are more restless and fragmented.

Bibliog.: *S. Radojčić*, Die serbische Ikonenmalerei vom 12 Jh. bis zum 1450, in "Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft", 1956, V, S. 82.

13

ГЕОРГИЙ

Из собрания А. Анисимова.
Начало XVI в. 31×27.
На обороте надпись:
«Пима Данило Можайска».
Третьяковская галерея, Москва.

В фигуре много энергии, но сохраняется цельность силуэта. Маленькая иконка своей монументальностью напоминает воинов во фресках Ферапонтова монастыря.

ST GEORGE

From the A. Anisimov collection.
Early 16th century. 31×27.
The inscription on the reverse reads:
«Pima Danilo Mozhaiska».
Tretyakov Gallery, Moscow.

There is much energy in the figure. The integrity of the silhouette is preserved. With its monumentality the figure in this small icon resembles the warriors in the frescoes of the Ferapontov Monastery.

14

ПАОЛО УЧЕЛЛО
ЛЕГЕНДА ОБ ОСТИИ.
КАЗНЬ ЕВРЕЕВ
Фрагмент.
1465—1468.
Национальный музей, Урбино.

Известный своими перспективными увлечениями флорентийский мастер в небольших картинах более декоративен. Четкость силуэтов и чистота красок в его произведениях напоминают русские иконы, хотя непосредственных связей между Италией и Русью в то время не было.

Лит.: *E. Sindona*, Paolo Uccello, Paris, 1962, pp. 48—50.

PAOLO UCCELLO
LEGEND OF OSTIA.
THE EXECUTION OF THE JEWS
Detail.
1465–1468.
National Museum, Urbino.

The Florentine master, well known for his fascination with perspective, is more decorative in smaller pictures. The clear-cut silhouettes and purity of colours in his works resemble those of Russian icons, though there were no direct ties between Italy and Russia at that time.

Bibliog.: *E. Sindona*, Paolo Uccello, Paris, 1962, pp. 48–50.

15

ВЛАДИМИР, БОРИС И ГЛЕБ
С ЖИТИЕМ
Клеймо: Гибель Святополка.
Из Иоанновской церкви Московского Кремля.
Начало XVI в. Московская школа. 138 × 120.
Третьяковская галерея, Москва.

В московских иконах школы Дионисия и Кремлевского мастера есть классическая чистота, которой искали и итальянские мастера того времени.

Лит.: *М. Алпатов*, Гибель Святополка. — «Этюды по истории русского искусства», т. 1, М., 1967, стр. 188—194.

SS VLADIMIR, BORIS AND GLEB
WITH SCENES FROM THEIR LIVES
Border scene: *The End of Svyatopolk.*
From the Church of St John in the Moscow Kremlin.
Early 16th century. Moscow school. 138 × 120.
Tretyakov Gallery, Moscow.

In the Moscow icons of the school of Dionysius and the Kremlin Master there is classical purity, the feature sought after by the Italian masters of the period.

Bibliog.: *M. Alpatov*, The End of Svyatopolk, in "Etyudy po istorii russkogo iskusstva", vol. I, Moscow, 1967, pp. 188–194 *(Russ.)*.

16

ЧУДО В ХОНЕХ
Из монастыря Хиландар.
XIV—XV вв. 20 × 14.
Национальный музей, Белград.

Среди всех греческих и сербских икон этого времени эта икона по композиции и стилю наиболее близка к русской школе XV в. Она решительно непохожа на чисто византийскую икону на ту же тему в Греческой патриархии в Иерусалиме (см.: «Иконы на Балканах», София—Белград, 1967, табл. 69).

Лит.: *М. Чороевич-Любинкович*, Икона XV в. «Чудо у Хони», Musej, Белград, 1949, стр. 3, 4; *M. Alpatov*, Byzantinisches Erbe in der altrussischen Malerei. — "Travaux du 23. Congrès International d'Histoire de l'art à Budapest", vol. I, pp. 233—248.

THE MIRACLE AT CHONAE
From the Hilandar Monastery.
14th–15th century. 20 × 14.
National Museum, Belgrade.

Of all the Greek and Serbian icons of the period this is closest to the 15th century Russian school in its composition and style. It is absolutely unlike the purely Byzantine icon on the same subject in the Greek Patriarchate in Jerusalem (see: "Icons in the Balkans", Sofia–Belgrade, 1967, pl. 69).

Bibliog.: *M. Coroevic-Lubinkovic*, The 15th Century Icon the *Miracle at Chonae*, Musej, Belgrade, 1949, pp. 3, 4; *M. Alpatov*, Byzantinisches Erbe in der altrussischen Malerei. — "Travaux du 23. Congrès International d'Histoire de l'art à Budapest", vol. I, pp. 233–248.

17

ФЕОФАН ГРЕК И ЕГО ШКОЛА
УСПЕНИЕ
Оборот иконы «Богоматерь Донская».
Фрагмент.
Из Московского Кремля.
Конец XIV в. 86 × 68.
Третьяковская галерея, Москва.

Фигура Христа с младенцем, душою Марии, в руках — традиционный иконографический мотив. Но драматический образ огненного херувима над темно-синим ореолом и по замыслу и по красочному характеру — нечто единственное, неповторимое. Наглядный пример творчества иконописца, опровержение ходячих представлений о том, что иконописцы будто бы были всего лишь копиистами.

Лит.: *O. Wulff* und *M. Alpatoff*, Denkmäler der ikonenmalerei in kunstgeschtlicher Folge..., Dresden, 1925, S. 151, 152.

THEOPHANES THE GREEK AND HIS SCHOOL
THE DORMITION
The reverse of the *Virgin of the Don* icon.
Detail.
From the Moscow Kremlin.
Late 14th century. 86 × 68.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The figure of Christ with a child—the soul of the Virgin—in his arms is a traditional iconographical motif. But the dramatic image of the fiery red cherub over the dark blue mandorla is something unique both in conception and in character of colour combination. It is a graphic example of the work of the painter and a refutation of the popular idea that icon painters were only copyists.

Bibliog.: *O. Wulff* und *M. Alpatoff*, Denkmäler der ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge ..., Dresden, 1925, S. 151, 152.

18

ЧЕТЫРЕХЧАСТНАЯ ИКОНА
Клеймо: Воскрешение Лазаря.

Из Георгиевской церкви в Новгороде.
Начало XIV в. 103×77.
Русский музей, Ленинград.

В подчеркнутом драматизме сцены — отдаленные отголоски новгородских стенных росписей конца XIV в. Сходная гамма красок в миниатюре XV в. («Древнерусское искусство», М., 1970, табл. на стр. 356, 357).

Лит.: *O. Wulff* und *M. Alpatoff*, op cit., S. 162.

FOUR-PART ICON
Border scene: *The Raising of Lazarus.*

From the Church of St George in Novgorod.
Early 14th century. 103×77.
Russian Museum, Leningrad.

Some echoes of late 14th century Novgorod wall painting can be discerned in the heightened dramatism of the scene. A similar gamut of colours is found in the 15th century miniatures ("Drevnerusskoye iskusstvo", Moscow, 1970, pls. on pp. 356, 357).

Bibliog.: *O. Wulff* und *M. Alpatoff*, op. cit., S. 162.

19

ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ

Из Воскресенского собора в Кашине.
Конец XV в. 102×81.
Русский музей, Ленинград.

Часть праздничного ряда иконостаса. В колорите известная близость к московской школе. Драматизм фигур Христа и Лазаря заглушается хроматическим богатством целого.

Лит.: *Ю. Дмитриев*, Кашинские памятники. — «Сообщения Государственного Русского музея», вып. II, Л., 1948, стр. 43—45.

THE RAISING OF LAZARUS

From the Cathedral of the Resurrection in Kashin.
Late 15th century. 102×81.
Russian Museum, Leningrad.

Part of the *Church Feasts Range* of the iconostasis. The colours show a certain closeness to the Moscow school. The dramatism of the figures of Christ and Lazarus is subdued by the chromatic wealth of the icon as a whole.

Bibliog.: *Y. Dmitriev*, Kashin Monuments, in "Soobshcheniya Gosudartsvennogo Russkogo Muzeya", fascicle II, Leningrad, 1948, pp. 43–45 *(Russ.)*.

20

БОГОМАТЕРЬ УМИЛЕНИЕ

Из собрания И. Остроухова.
XV—начало XVI в. 26×23.
Третьяковская галерея, Москва.

Икона, видимо, новгородской провинции. Обращает внимание угловатый контур фигуры младенца и складок его плаща. Контуры подчеркнуты и в лице, в бровях Марии и в ее плаще. Аналогия: «Богоматерь Умиление (Толгская Подкубенская)», XV в. (Загорский историко-художественный музей-заповедник, Загорск).

Лит.: *А. Грищенко*, Русская икона как искусство живописи. — «Вопросы живописи», вып. 3, М., 1917, стр. 151.

THE VIRGIN ELEUSA

From the I. Ostroukhov collection.
15th–early 16th century. 26×23.
Tretyakov Gallery, Moscow.

Apparently the icon is from Novgorod province. An interesting point is the angular contour of the figure of the Child and the folds of his cloak. Contours are also stressed in the face, the eyebrows of the Virgin and in her cloak. Analogy: the 15th century *Virgin Eleusa (Tolgskaya Podkubenskaya)*, Art Museum and Ancient Monument, Zagorsk.

Bibliog.: *A. Grishchenko*, Russian Icon as Painting, in "Voprosy zhivopisi", fascicle 3, Moscow, 1917, p. 151 *(Russ.)*.

21

БОГОМАТЕРЬ ЯРОСЛАВСКАЯ

Из собрания И. Остроухова.
Середина XV в. 54×42.
Третьяковская галерея, Москва.

Прежде икону относили к новгородской школе. Больше оснований относить ее к московской школе (ср. с иконой «Иоанн Предтеча» Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева). В сравнении с предыдущим «Умилением» формы более органичны, лепка тонкая. В выражении фигур больше сдержанности и величавости.

Лит.: *M. Alpatov*, Altrussische Ikonenmalerei, Dresden, 1958, S. 25, 26, 29.

THE VIRGIN OF YAROSLAVL

From the I. Ostroukhov collection.
Mid-15th century. 54×42.
Tretyakov Gallery, Moscow.

Formerly ascribed to the Novgorod school, but there is greater reason to attribute it to the Moscow school (*cf.* the icon of *St John the Baptist* in the Andrei Rublev Museum of Early Russian Art). In comparision with the previous icon, the *Virgin Eleusa* (No. 20), the forms are more organic, and the modelling is finer. The figures express more restraint and solemn majesty.

Bibliog.: *M. Alpatov*, Altrussische Ikonenmalerei, Dresden, 1958, S. 25, 26, 29.

22

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ

Из собрания И. Остроухова.
XV в. Новгородская школа. 82×63.
Третьяковская галерея, Москва.

Один из самых прекрасных образов Георгия в русской иконописи. В стремительности коня — отголоски новгородских росписей XIV в. В иконе примечательно не только отступление от первоначальной графьи, но и самый перевод, восходящий к ранневизантийской пластинке Барберини.

Лит.: *М. Алпатов*, Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси. — «Этюды по истории русского искусства», т. 1, стр. 154—169.

ST GEORGE AND THE DRAGON

From the I. Ostroukhov collection.
15th century. Novgorod school. 82×63.
Tretyakov Gallery, Moscow.

One of the most beautiful images of St George in Russian icon painting. The swift movement of the horse is evocative of the 14th century Novgorod frescoes. Interesting points are not only the deviation from the original linear design incised in the plaster, but the very type, which goes back to early Byzantine Barberini tablet.

Bibliog.: *M. Alpatov*, The Image of St George the Warrior in the Art of Byzantium and Ancient, in "Etyudy po istorii russkogo iskusstva", vol. I, pp. 154–169 *(Russ.)*.

23

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Из Теребужского погоста.
Середина XVI в. 138×99,2.
Русский музей, Ленинград.

Канонический тип скачущего на коне воина. Силуэт расчленен на элементы, выражающие движение. Одежда Георгия измельчена узором, как в иконе стоящего Дмитрия Солунского XVI в. из Холмогор (Третьяковская галерея). Хотя конь изображен скачущим, он выглядит застывшим на месте. Черта XVI в. — светло-зеленый фон.

Лит.: Э. *Смирнова*, Живопись Обонежья XIV—XVII вв., М., 1967, стр. 70.

ST GEORGE AND THE DRAGON
From the village of Terebuga.
Mid-16th century. 138×99.2.
Russian Museum, Leningrad.

Canonical type of warrior on a galloping horse. The silhouette is divided into elements expressing movement. The saint's clothes are fragmented by a pattern similar to that in the 14th century icon from Kholmogory (Tretyakov Gallery) of the standing *St Demetrius of Thessalonica.* Though the horse is depicted galloping, it looks static. The light green background is a 16th century feature.

Bibliog.: *E. Smirnova*, 14th–17th Century Painting in the Lake Onega Area, Moscow, 1967, p. 70 *(Russ.).*

24

ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ИЛЬИ ПРОРОКА
XVI в. Северная школа. 78×64.
Исторический музей, Москва.

Лит.: *M. Alpatov*, Le monde artistique des anciennes icones russes. — «Lettres Françaises», 1967, 1 novembre, pp. 25—27.

THE PROPHET ELIJAH AND THE FIERY CHARIOT
16th century. Northern school. 78×64.
History Museum, Moscow.

Bibliog.: *M. Alpatov*, Le monde artistique des anciennes icones russes, in «Lettres Françaises», 1967, 1 novembre, pp. 25–27.

25

ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ИЛЬИ ПРОРОКА
Из Горицкого монастыря на Шексне.
XVI в. 100×64.
Третьяковская галерея, Москва.

Орнаментация обрамления, как в крестьянских прялках.

Лит.: *М. Реформатская*, Северные письма, М., 1968, стр. 23, 24.

THE PROPHET ELIJAH AND THE FIERY CHARIOT
From the Goristsky Monastery on the Sheksna.
16th century. 100×64.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The framing ornamentation is similar to the painted decoration on peasant distaffs.

Bibliog.: *M. Reformatskaya*, Northern Icons, Moscow, 1968, pp. 23, 24*(Russ.).*

26 171

ГЕОРГИЙ С ЖИТИЕМ
Клейма: Истязание святого раскаленным медным быком и Колесование святого.
Из Пятницкой церкви в Дмитрове.
Начало XVI в. Московская школа. 130×100.
Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.

В клейме «Колесование святого» жестокое орудие пытки выглядит как красивая розетка-круг, символ вечности и совершенства. Художественное преображение образа страдания, как в «Распятии» Дионисия.

156

Лит.: [*И. Иванова*], Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, М., 1969, табл. 33—41.

ST GEORGE WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scenes: *The Torture of the Saint on a Red-Hot Copper Bull* and *The Breaking on the Wheel*
From the Church of St Paraskeva Pyatnitsa in Dmitrov
Early 16th century. Moscow school. 130×100.
Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow.

Here the cruel instrument of torture looks like a beautiful circle-rosette, the symbol of eternity and perfection. The artistic transfiguration of the image of suffering is similar to that in Dionysius' *Crucifixion.*

Bibliog.: /*I. Ivanova*/, Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow, 1969, pls. 33–41.

27

ГЕОРГИЙ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Истязание святого раскаленным медным быком.
Из Дмитрова.
Начало XVI в. 134×104.
Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.

Обе иконы происходят из одного места и, видимо, современны. Обе они доказывают, что в рамках иконописной традиции каждый мастер мог дать свое, особое художественное истолкование темы: в одном случае более выразительна отчетливая передача отдельных предметов, в другом — звучание красочных пятен.

ST GEORGE WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *The Torture of the Saint on a Red-Hot Copper Bull.*
From Dmitrov.
Eearly 16th century. 134×104.
Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow.

The two icons have the same provenance and are apparently contemporary. Both of them prove that within the framework of the icon-painting tradition each master could give his own special artistic interpretation of the theme: in one case it is the more expressive and lucid representation of separate objects, in the other the resounding tones of colour patches.

28

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО

1405. 80×60.

Икона праздничного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля.

THE NATIVITY OF CHRIST

1405. 80×60.

Icon from the *Church Feast Range* of the iconostasis of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin.

29 84 85

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО

Общий вид и два фрагмента.

Из Рождественской церкви в Звенигороде.

Начало XV в. 71×53.

Третьяковская галерея, Москва.

Первая из двух икон считается работой самого Рублева, вторая — работой его школы. Однако последняя гармоничнее и тоньше по композиции и колориту. Мотив ангелов, поклоняющихся младенцу в яслях, имеется во фреске на ту же тему в церкви Перивлепты в Мистре. Звенигородская икона вряд ли является работой кого-либо из учеников Рублева, писавших «праздники» иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Ее отличает отчетливость штрихов и пробелов, какой не было еще в произведениях начала XV в. В этой иконе, проникнутой духом пасторали, ее композиция и детали тонко прочувствованы и выполнены с редким артистизмом.

Лит.: *В. Лазарев*, Андрей Рублев и его школа, М., 1966, стр. 111.

THE NATIVITY OF CHRIST

General view and two details.

From the Nativity Church in Zvenigorod.

Early 15th century. 71×53.

Tretyakov Gallery, Moscow.

The first of the two icons is considered the work of Rublev himself, the second the work of his school. However, the latter is more harmonious, finer in composition and colour range. The motif of the angels worshipping the Child in the manger is included in the fresco on the same subject in Peripleptos Church in Mystra. The Zvenigorod icon can hardly be the work of one of Rublev's pupils who painted the *Church Feast Range* for the Trinity Cathedral in the Trinity-Sergius Lavra. It is distinguished for the lucidity of its accents and highlightings of a kind still unknown in early 15th century work. The icon is imbued with pastoral feeling, its composition and details have been well thought out and executed with a rare artistry.

Bibliog.: *V. Lazarev*, Andrei Rublev and His School, Moscow, 1966, p. 111 *(Russ.)*.

30

ПОКРОВ

Из собрания И. Остроухова.

Начало XV в. Новгородская школа. 74×50.

Третьяковская галерея, Москва.

Композиция разбита на ярусы, как в изображениях Страшного суда (ср. с иконой «Страшный суд» середины XV в. новгородской школы).

113

Лит.: *В. Антонова* и *Н. Мнева*, Каталог древнерусской живописи, т. I, М., 1963, стр. 101, 102.

THE INTERCESSION

From the I. Ostroukhov collection.

Early 15th century. Novgorod school. 74×50.

Tretyakov Gallery, Moscow.

The composition is divided into tiers as in the representation of the Last Judgement (cf. the mid-15th century icon of the *Last Judgement*, Novgorod school.)

Bibliog.: *V. Antonova* and *N. Mneva*, Catalogue of Early Russian Painting, vol. I, Moscow, 1963, pp. 101, 102 *(Russ.)*.

31

ПОКРОВ

XV—начало XVI в. Московская школа. 66×50.

Третьяковская галерея, Москва.

Суздальский иконографический перевод. Хотя фигуры расположены в трех ярусах, они пребывают в одной пространственной среде. Голубые тона характерны для Москвы.

THE INTERCESSION

15th–early 16th century. Moscow school. 66×50.

Tretyakov Gallery, Moscow.

Suzdalian iconographical type. Though the figures are arranged in three tiers, they are in the same plane. The blue tones are characteristic of Moscow.

32

ПОКРОВ

Из Покровского монастыря в Суздале.

XIV в. 68×44.

Третьяковская галерея, Москва.

Эта глубоко архаическая по типу и по выполнению икона является прообразом более поздних среднерусских икон Покрова (ср. *С. Ямщиков*, Древнерусская живопись. Новые открытия, Л., 1969, табл. 28).

THE INTERCESSION

From the Pokrovsky Convent in Suzdal.

14th century. 68×44.

Tretyakov Gallery, Moscow.

This icon, which is profoundly archaic in both type and execution, is the prototype of later Central Russian icons of the *Intercession* (cf. *S. Yamshchikov*, Early Russian Painting. New Discoveries, Leningrad, 1969, plate 23— *(Russ.)*.

33

ГЕОРГИЙ

XI—начало XII в. 174×122.
Успенский собор Московского Кремля.

Икона ближе к киевской, чем к новгородской школе. Образ воина напоминает образы фресок Софии Киевской (например, Пантелеймон). Он носит эпический характер и этим отличается от более поздних изображений воинов.

Лит.: *В. Лазарев*, Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. — «Византийский временник», т. VI, М., 1953, стр. 186.

ST GEORGE

11th–early 12th century. 174×122.
The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin.

Closer to the Kiev than the Novgorod school. The image of the warrior-saint is close to the frescoes in St Sophia's in Kiev (for example, that of *St Panteleimon*). It is epic in character and thus differs from the later representations of warrior-saints.

Bibliog.: *V. Lazarev*, Another Monument of 12th Century Panel Painting and the Image of St George the Warrior in Byzantine and Early Russian Art, in "Vizantiisky vremennik", vol. VI, Moscow, 1953, p. 186 *(Russ.)*.

34

УСПЕНИЕ

Из церкви Успения
Десятинного монастыря близ Новгорода.
Конец XII в. 155×128.
Третьяковская галерея, Москва.

В иконе еще очень сильны византийские традиции, особенно в композиции и в благородно-сдержанном колорите. Аналогия: византийская икона на Синае (*G. Sotiriou* et *M. Sotiriou*, op. cit., tabl. 192).

Лит.: *В. Антонова* и *Н. Мнева*, Каталог древнерусской живописи, т. I, стр. 73—75.

THE DORMITION

From the Dormition Church
of the Desyatinny Monastery near Novgorod.
Late 12th century. 155×128.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The Byzantine traditions are still very strong here, especially in the composition and in the noble and restrained colours. Analogy: the Byzantine icon at Sinai (*G. Sotiriou* et *M. Sotiriou*, op. cit., tabl. 192).

Bibliog.: *V. Antonova* and *N. Mneva*, op. cit., vol. I, pp. 73–75.

35

ПЕТР И ПАВЕЛ

Из Вознесенской церкви в Белозерске
XII—XIII вв. 140×91.
Русский музей, Ленинград.

Характер фигур отчасти близок к фрескам церкви Спаса на Нередице (*В. Мясоедов*, Фрески Спаса Нередицы, Л., 1925, табл. VII, 1), но фигуры более стройны и более каноничны по пропорциям.

Лит.: *В. Антонова*, Ростово-суздальская школа живописи, М., 1967, стр. 78.

SS PETER AND PAUL

From the Church of the Ascension in Byelozersk.
12th–13th century. 140×91.
Russian Museum, Leningrad.

The figures are in some respects close to the frescoes in the Saviour Church at Nereditsa (*V. Myasoyedov*, Frescoes of the Saviour Church at Nereditsa, Leningrad, 1925, plate VII, 1), but they are slimmer, more canonical in proportions.

Bibliog.: *V. Antonova*, Rostov-Suzdal School of Painting, Moscow, 1967, p. 78 *(Russ.)*.

36

ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ

Фрагмент.

Из Успенского собора в Дмитрове.
XII в. 156×108.
Третьяковская галерея, Москва.

Редкий в русской иконописи почти портретный образ с чертами холодной жестокости. Ср. портрет короля Владислава в Милешове около 1235 г. (*С. Радойчич*, Старо сербско сликарство, Белград, 1966, табл. 10).

Лит.: *В. Антонова*, Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII века из г. Дмитрова. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. XLI, М., 1951.

ST DEMETRIUS OF THESSALONICA

Detail.

From the Dormition Cathedral in Dmitrov.
12th century. 156×108.
Tretyakov Gallery, Moscow.

Rare case in Russian icon painting of an almost portrait-like image with features of cold cruelty; *cf.* the portrait of King Ladislas in Milesov, *c.* 1235 (*S. Radojčič*, Staro serbsko slikarstvo, Beograd, 1966, plate 10).

Bibliog.: *V. Antonova*, Historical Importance of the 12th Century Representation of St Demetrius of Thessalonica from the City of Dmitrov, in "Kratkiye soobshcheniya Instituta istorii materialnoi kultury", fascicle XLI, Moscow, 1951 *(Russ.)*.

37

БОГОМАТЕРЬ ВЕЛИКАЯ ПАНАГИЯ
(так называемая Ярославская Оранта).
Фрагмент.

Из Спасского монастыря в Ярославле.
XII в. 194×120.
Третьяковская галерея, Москва.

Трудно установить место возникновения иконы. Во всяком случае, ее тесная связь с киевской традицией не подлежит сомнению. Голова Богоматери более классических пропорций, чем Богоматери Нерушимой стены в Софии Киевской. Вся фигура производит более монументальное впечатление, чем византийская икона Богоматери того же времени в Музее Каподимонте в Неаполе.

Лит.: *А. Анисимов*, Домонгольский период древнерусской живописи. — «Вопросы реставрации», вып. II, М., 1928, стр. 164, 171; *Я. Брук*, Живое наследие, М., 1970, стр. 30.

THE VIRGIN GREAT PANAGIA
(the so-called *Virgin Orans of Yaroslavl*).
Detail.

From the Spassky Monastery in Yaroslavl.
12th century. 194×120.
Tretyakov Gallery, Moscow.

Provenance difficult to establish but its close ties with Kievan traditions are unquestionable. The head of the Virgin is more classical than that of the *Virgin the Indestructible Wall* in St Sophia's in Kiev. The entire figure makes a far greater impression of monumentality than the Byzantine icon of the *Virgin* of the same period in the Capodimonte Museum in Naples.

Bibliog.: *A. Anisimov*, The Pre-Mongol Period in Early Russian Painting, in "Voprosy restavratsii", fascicle II, Moscow, 1928, pp. 164, 171; *Y. Bruk*, The Living Heritage, Moscow, 1970, p. 30 *(Russ.)*.

38

СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ

Из Успенского собора Московского Кремля.
XII в. 77×71.
Третьяковская галерея, Москва.

На обороте «Прославление креста» другого мастера, несомненно, новгородского происхождения. Иконографический тип Спаса, как во фреске церкви Спаса на Нередице (*В. Мясоедов*, Фрески Спаса Нередицы, табл. XIX), а также в иконе собора города Лана во Франции (*А. Грабар*, Нерукотворный Спас Ланского собора. — «Seminarium Kondakovianum», t. II, Prague). Икона выделяется чистотой стиля, строгостью форм, нежностью красок, тонкостью выполнения.

THE VERNICLE

From the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin.
12th century. 77×71.
Tretyakov Gallery, Moscow.

On the reverse is the *Exaltation of the Cross* by another master, undoubtedly of Novgorodian provenance. The iconographical type of the Saviour is like the one in the frescoes of the Church of the Saviour at Nereditsa *Myasoyedov*, Freski Spasa Nereditsy, plate XIX—*Russ.*), and also in the icon of the Cathedral in the town of Laon, France (*A. Grabar*, The Vernicle of the Cathedral in Laon, in "Seminarium Kondakovianum", t. II, Prague). The icon is distinguished for its purity of style, austere forms, pastel colours and fine execution.

39

АРХАНГЕЛ
(так называемый Златые власа)
XII в. 48×39.
Русский музей, Ленинград.

Тип ангела отчасти близок к ангелам фресок Дмитриевского собора во Владимире (*I. Grabar*, Die Freskomalerei der Dmitrij Kathedrale in Wladimir, Berlin, s. a., taf. XXX). Но в чертах лица, в выражении, в характере выполнения (золотые пряди волос), в яркости красок сказываются черты слагавшейся тогда русской школы.

Лит.: *D. Ainalov*, Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin—Leipzig, 1932, S. 63, 56—67.

AN ARCHANGEL
(the so-called *Archangel with the Golden Hair*)
12th century. 48×39.
Russian Museum, Leningrad.

The type of angel is somewhat close to the angel in the frescoes of the Cathedral of St Demetrius in Vladimir (*I. Grabar*, Die Freskomalerei der Dmitrij Kathedrale in Wladimir, Berlin, s. a., taf, XXX). But in the features, the expression and the character of execution (delineation of golden hair) and the bright colours one can see features of the Russian school which was then evolving.

Bibliog.: *D. Ainalov*, Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin–Leipzig, 1932, S. 63, 65–67.

40

НИКОЛА СО СВЯТЫМИ НА ПОЛЯХ
Фрагмент.

Из Смоленского собора
Ново-Девичьего монастыря.
XII в. 145×94.
Третьяковская галерея, Москва.

Решить вопрос, относятся ли подобные иконы к новгородской или суздальской школе, очень трудно. Лицо Николы ближе к фрескам Дмитриевского собора во Владимире, чем к фрескам Нередицы *(I. Grabar*, Die Freskomalerei der Dmitrij Kathedrale in Wladimir, taf. XXI, XXII). Сущность образа Николы нельзя сводить к понятию аскетизма. В лице его и суровость, и мудрость, и назидание, и проникновенность. Образ Григория Богослова в Эрмитаже (*А. Банк*, указ. соч., табл. 225, 226) в этом отношении уступает ему.

Лит.: *Н. Порфиридов*, О путях развития художественных образов. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. XVI, Л., 1960, стр. 40, 41.

ST NICHOLAS WITH SAINTS ON MARGINS
Detail.

From the Cathedral of the Virgin of Smolensk,
the Novodevichy Monastery.
12th century. 145×94.
Tretyakov Gallery, Moscow.

It is difficult to say whether an icon of this type belongs to the Novgorod or to the Suzdal school. The face of Nicholas is closer to the frescoes of the Cathedral of St Demetrius in Vladimir than to those of the Nereditsa (*I. Grabar*, Die Freskomalerei der Dmitrij Kathedrale in Wladimir, taf XXI, XXII). The nature of the image of Nicholas cannot be equated with the concept of asceticism. Austerity and wisdom, edification and sincerity are expressed in his face. The image of *St Gregory the Theologian* in the Hermitage (*A. Bank*, op. cit., pls. 225, 226) is inferior in this respect.

Bibliog.: *N. Porfiridov*, On the Development of Artistic Images, in "Trudy Otdela drevnyerusskoi literatury Instituta russkoi literatury AN SSSR", vol. XVI., Leningrad, 1960. pp. 40, 41 *(Russ.)*.

41

НИКОЛА
Фрагмент.
Из Духова монастыря в Новгороде.
Конец XII в. 68×53.
Русский музей, Ленинград.

Лик Николы находит себе близкие аналогии во фресках Спаса на Нередице (*В. Мясоедов*, указ. соч., табл. XXX, 2, XXXIV, 2).

ST NICHOLAS
Detail.
From the Dukhov Monastery in Novgorod.
Late 12th century. 68×53.
Russian Museum, Leningrad.

The saint's face has close analogies in the frescoes of the Nereditsa (*V. Myasoyedov*, op. cit., pls. XXX, 2, XXXIV, 2, — *Russ.)*.

42

БОГОМАТЕРЬ
Из Успенского собора Московского Кремля.
XII—начало XIII в. 47,5×52,5.
Благовещенский собор Московского Кремля.

Тип Умиления необычен. Ближе всего он к более поздней «Толгской Богоматери» (XIII в.). Необычен и мотив положенного поверх голубого плата края пурпурного мафория. Насыщенность теплых красок и обилие золота придают иконе сходство с эмалью.

THE VIRGIN
From the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin.
12th–early 13th century. 47.5×52.5.
The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin.

This type of Eleusa is unusual, and is closest of all to the much later *Tolgskaya Virgin* (13th century). The way in which the edge of the purple maphorion is placed over the light blue shawl is also unusual. The warm, highly saturated colours and the wealth of gold give icon the semblance of enamel.

43

БОГОМАТЕРЬ БЕЛОЗЕРСКАЯ
XIII в. 156×107.
Русский музей, Ленинград.

Тип лица с большими глазами еще византийский. Однако лицо перестает быть средоточием образа. Не меньшее значение имеют фигуры и жесты Марии и младенца. Темно-красный мафорий, розовый нимб и дополнительный зеленый цвет полей придают иконе праздничный характер. Ритмичность силуэтов и красочность пятен — признаки русской школы.

THE VIRGIN OF BELOZERSK
13th century. 156×107.
Russian Museum, Leningrad.

This type of face with its big eyes is still Byzantine, but the face is no longer the only central point of the image. Of no less importance are the figures and the gestures of the Virgin and Child. The dark red maphorion, the pink halo and the complementary green of the margin give the icon a festive air. The rhythms of the silhouettes and the patches of colour are characteristics of the Russian school.

44

ЯВЛЕНИЕ АРХАНГЕЛА МИХАИЛА ИИСУСУ НАВИНУ
XIII в. 50×35.
Благовещенский собор Московского Кремля.

Возможно, что икона имела отношение к князю Михаилу Хоробриту (XIII в.). Явление ангела как легендарное событие превращается в иконе в моленный образ. Иисус Навин у ног огромного архангела, как донатор. Характер живописи близок к эмали. Ярко-киноварная рубашка типична для русской иконописи. Растительные мотивы на плаще, как в рельефах Дмитриевского собора во Владимире.

Лит.: *O. Wulff* und *M. Alpatoff*, Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge..., S. 84.

THE APPEARANCE OF THE ARCHANGEL MICHAEL TO JOSHUA
13th century. 50×35.
The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin.

It is possible that the icon was connected with Prince Michael Khorobrit (13th century). The legendary appearance of the angel has become in the icon an image for prayer. Joshua is depicted at the foot of the enormous Archangel Michael as the donor. The painting is enamel-like. The bright cinnabar shirt is typical of Russian icon painting. The floral motifs on the cloak are similar to those on the reliefs of the Demetrius Cathedral in Vladimir.

Bibliog.: *O. Wulff* und *M. Alpatoff*, Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge ..., S. 84.

45 46

БОРИС И ГЛЕБ
Общий вид и фрагмент.
Начало XIV в.
Среднерусская школа (?). 193×95.
Русский музей, Ленинград.

Икона говорит о сохранении в годы татарщины традиций домонгольского периода. Растительные и звериные мотивы на плаще Бориса, как во владимиро-суздальских рельефах.

Лит.: *П. Нерадовский*, Борис и Глеб из собрания Н. Лихачева. — «Русская икона», 1914, № 1.

SS BORIS AND GLEB
General view and detail.
Early 14th century.
Central Russian school (?). 193×95.
Russian Museum, Leningrad.

The icon testifies to the surviving tradition of the pre-Mongol period during the years of Tartar oppression. The floral and animal motifs on the cloak of Boris are like those of the Vladimir-Suzdal reliefs.

Bibliog.: *P. Neradovsky*, Boris and Gleb from the N. Likhachev Collection, in "Russkaya Ikona", 1914, No 1*(Russ.)*.

47

БОРИС И ГЛЕБ

Из собрания А. Морозова.
XIV в. Новгородская школа. 53×42.
Третьяковская галерея, Москва.

Типичная икона-примитив, по характеру живописи близкая к житийным клеймам этого времени.

Лит.: *Н. Порфиридов*, О путях развития художественных образов. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. XVI, стр. 36—49.

SS BORIS AND GLEB

From the A. Morozov collection.
14th century. Novgorod school. 53×42.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The icon is a typical primitive, and is close in character of painting to border scenes in icons of the period depicting scenes from saints' lives.

Bibliog.: *N. Porfiridov*, On the Development of Artistic Images, in "Trudy Otdela drevnyerusskoi literatury Instituta russkoi literatury AN SSSR", vol. XVI, pp. 36-49. *(Russ.)*.

48

ИЛЬЯ ПРОРОК
В ПУСТЫНЕ
С ЖИТИЕМ И ДЕИСУСОМ

Средник.
Из церкви Ильи Пророка
села Выбуты близ Пскова.
XIII в. 141×111.
Третьяковская галерея, Москва.

Образ Ильи восходит к фрескам собора Мирожского монастыря и Спаса на Нередице. Своей красочностью псковская икона решительно непохожа на аскетически-мрачные образы Илии в византийской иконописи (например, икона в Эрмитаже. — См.: *А. Банк*, указ. соч., табл. 255).

THE PROPHET ELIJAH IN THE WILDERNESS
WITH SCENES FROM HIS LIFE,
AND THE DEESIS

Centre panel.
From the Church of the Prophet Elijah
in the village of Vybuty near Pskov.
13th century. 141×111.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The image of Elijah goes back to the frescoes in the Cathedral of the Mirozhsky Monastery and the Church of the Saviour at Nereditsa. In its colourfulness the Pskovian icon of Elijah is absolutely unlike the ascetic, gloomy images of the Prophet in Byzantine icon painting (for example, the icon in the Hermitage. See: *A. Bank*, op. cit., plate 255).

49

ГЕОРГИЙ С ЖИТИЕМ

Клеймо: Георгия жгут свечами.
Из собрания М. Погодина.
Начало XIV в. Новгородская школа. 91×64.
Русский музей, Ленинград.

Редкий пример близости русской иконы к романской живописи. Фигура Георгия на коне близка не столько к Георгию во фреске церкви Георгия в Старой Ладоге, сколько к иконе «Чудо Георгия о змие» из собрания А. Морозова (Третьяковская галерея). Иконографические прототипы житийных клейм — в иконах на Синае (*G. Sotiriou* et *M. Sotiriou*, op. cit, tabl. 167, 169).

ST GEORGE WITH SCENES FROM HIS LIFE

Border scene: *St George Being Burnt with Candles.*
From the M. Pogodin collection.
Early 14th century. Novgorod school. 91×64.
Russian Museum, Leningrad.

A rare example of Russian icon being close to Romanesque painting. The figure of George on horseback is close not so much to the George in the fresco of the Church of St George in Staraya Ladoga as to the icon of *St George and the Dragon* from the A. Morozov collection (Tretyakov Gallery). Iconographic prototypes of the scenes from the life of the saint are found in icons at Sinai (*G. Sotiriou* et *M. Sotiriou*, op. cit., tabl. 167, 169).

50 51 58

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ
С ЖИТИЕМ

Фрагмент и клейма:
Приведение во учение,
Избавление Дмитрия со дна моря.
Из села Павлова близ Ростова.
XIV в. Суздальская школа. 128×75.
Третьяковская галерея, Москва.

В противоположность высокомерной мудрости Николы Новодевичьего (икона «Никола со святыми на полях», Третьяковская галерея) Никола представлен как заступник «сирых и убогих». Трогательны своей душевностью житийные сцены.

40

ST NICHOLAS OF ZARAISK
WITH SCENES FROM HIS LIFE

Detail and border scenes:
The Leading of Nicholas to His Tutor,
and *The Saving of Demetrius From the Bottom of the Sea.*
From the village of Pavlovo near Rostov.
14th century. Suzdal school. 128×75.
Tretyakov Gallery, Moscow.

In contrast to St Nicholas from the Novodyevichy Monastery, in which the saint's superior wisdom is stressed (the icon of *St Nicholas with Saints on the Margin*, Tretyakov Gallery) here St Nicholas is shown as defender of the sick and orphaned. The scenes from the life of the saint are touching with their quality of kindness and spirituality.

52 53

БОРИС И ГЛЕБ
С ЖИТИЕМ
Общий вид и клеймо: Борис видит сон
о смерти своей.

Из церкви Бориса и Глеба в Коломне.
XIV в. 134×89.
Третьяковская галерея, Москва.

Кафтаны князей в среднике поновлены позднее. В житийных клеймах трогательны сцены, рисующие трагическую судьбу князей-мучеников.

Лит.: *Э. Смирнова*, Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. XV, М.—Л., 1958, стр. 313.

SS BORIS AND GLEB
WITH SCENES FROM THEIR LIVES
General view and border scene: *Boris Dreams about His Death.*

From the Church of SS Boris and Gleb in Kolomna.
14th century. 134×89.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The *kaftans* of the princes in the centre panel were renovated later. Of the scenes from the lives of the saints the most touching are those which depict the tragic fate of the martyr princes.

Bibiliog.: *E. Smirnova*, Reflection of the Literature about Boris and Gleb in Early Russian Panel Painting, in "Trudy Otdela drevnyerusskoi literatury Instituta russkoi literatury AN SSSR", vol. XV, Moscow–Leningrad, 1958, p. 313 *(Russ).*

54 55

НИКОЛА С ЖИТИЕМ
Клейма:
Явление епарху Евлавию
и Явление мужам в темнице.

Из Николо-Угрешского монастыря под Москвой.
Конец XIV в. 94×69.
Третьяковская галерея, Москва.

В житийных клеймах — проявления доброты Николы, как в иконах-примитивах. Но выполнение этой иконы ближе к канонам большого искусства. Позднее Дионисий при создании своих житийных икон «Петр Митрополит» и «Алексий Митрополит» будет исходить из подобных икон.

ST NICHOLAS WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scenes:
The Appearance to the Eparch Eulavius and
The Appearance to the Men in the Dungeon.

From the Nikolo-Ugreshsky Monastery near Moscow.
Late 14th century. 94×69.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The border scenes show the kindly nature of St Nicholas in the same way as is seen in primitives. But the execution of the icon is closer to the canons of great art. Later Dionysius, when painting icons with scenes from the lives of saints—*St Peter the Metropolitan* and *St Alexius the Metropolitan*—was to draw inspiration from similar icons.

56

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Из Маниохинской церкви
Пашковского района Ленинградской области.
Конец XIV в. Новгородская школа. 58×41.
Русский музей, Ленинград.

Превосходная икона. Контраст белого коня и киноварного фона. Скованность Георгия иконы «Георгий с житием» из собрания М. Погодина 49 преодолена. В образе скачущего коня могли отразиться впечатления от фрески церкви Успения на Волотовом поле «Скачущие волхвы».

ST GEORGE AND THE DRAGON
From the Maniokhin Church
in Paskhov District, Leningrad Region.
Late 14th century. Novgorod school. 58×41.
Russian Museum, Leningrad.

A superb icon in which a white horse contrasts with a cinnabar background. The constrained attitude of St George in the icon of *St George with Scenes from His Life* from the M. Pogodin collection has been overcome here. The image of the galloping horse may reflect the impression left by the *Galloping Magi* fresco in the Dormition Church in Volotovo Field.

57

ИЛЬЯ ПРОРОК
Из собрания И. Остроухова.
Начало XV в. Новгородская школа. 75×57.
Третьяковская галерея, Москва.

Тип пророка, быть может, взят под влиянием старцев Феофана Грека, но подвергнут «фольклоризации». Формы лаконичны, как в народной резьбе (ср. новгородское тябло XIII в. Исторического музея в Москве. — *Н. Померанцев*, Русская деревянная скульптура, М., 1967, четыре форзаца).

THE PROPHET ELIJAH
From the I. Ostroukhov collection.
Early 15th century. Novgorod school. 75×57.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The type of the Prophet might have been evolved under the influence of the *Elders* of Theophanes the Greek, but was "folklorised". The forms are laconic like those in traditional wood carvings (*cf.* the 13th century Novgorodian *tyablo* in the History Museum in Moscow, in *N. Pomerantsev*, Russian Wooden Sculpture, Moscow, 1967, the end papers —*Russ.*).

59 60 61 66

ФЕОФАН ГРЕК
БОГОМАТЕРЬ
Общий вид и фрагмент.

ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ. ПАВЕЛ
1405. 211×121.
Иконостас Благовещенского собора
Московского Кремля.

Лит.: *М. Алпатов*, Феофан в Москве. — «Этюды по истории русского искусства», т. 1, стр. 88—99.

THEOPHANES THE GREEK
THE VIRGIN
General view and detail.
ST BASIL THE GREAT. ST PAUL

1405. 211×121.
The iconostasis of the Annunciation Cathedral
in the Moscow Kremlin.

Bibliog.: *M. Alpatov*, Theophanes in Moscow, in "Etyudy po istorii russkogo iskusstva", vi. I, pp. 88–99 *(Russ.).*

62 63

ФЕОФАН ГРЕК И ЕГО ШКОЛА

БОГОМАТЕРЬ ДОНСКАЯ

Фрагмент. На обороте: Успение.

Из Благовещенского собора
Московского Кремля.
Конец XIV в. 86 × 68.
Третьяковская галерея, Москва.

Сходство «Богоматери Донской» с «Богоматерью» деисусного чина Благовещенского собора делает вероятным, что выполнял ее сам Феофан. Образ скорби в «Богоматери Владимирской» уступает место образу материнской нежности и счастья, слитности фигур матери и младенца. В этом отличие от большинства македонских икон («Иконы на Балканах», табл. 154, 171). Фигуры Богоматери и младенца составляют у Феофана психологическое и композиционное единство. Вместе с тем избегнута жанровость «Пелагонийской Богоматери» 1421—1422 гг. («Иконы на Балканах», табл. 191), взирающей на зрителя. Феофан сохраняет величие и возвышенность образа.

Лит.: *Л. Лифшиц*, Икона «Донской Богоматери». — Сб. «Древнерусское искусство», М., 1970, стр. 87—114.

THEOPHANES THE GREEK AND HIS SCHOOL

THE VIRGIN OF THE DON

Detail. Reverse: *The Dormition*

From the Annunciation Cathedral
of the Moscow Kremlin.
Late 14th century. 86 × 68.
Tretyakov Gallery, Moscow.

Because of the similarity between the *Virgin of the Don* and the *Virgin* from the *Deesis Range* of the Annunciation Cathedral it may be assumed to have been painted by Theophanes himself. The image of grief in the *Virgin of Vladimir* gives way here to one of motherly tenderness and happiness, to a merging of the figures of mother and child. Here lies the dinstiction between this icon and the majority of Macedonian icons on the theme ("Icons in the Balkans", pls. 154, 171). The figures of the Virgin and Child as painted by Theophanes present psychological and compositional unity. At the same time the *genre*-like quality of the *Pelagonian Virgin* (1421–1422), who looks directly at the viewer, has been avoided ("Icons in the Balkans", plate 191). Theophanes preserves the grandeur and loftiness of image.

Bibliog.: *L. Lifschitz*, The *Virgin of the Don* Icon, in "Drevnyerusskoye iskusstvo", Moscow, 1970, pp. 87–114 *(Russ.)*.

64 65

ФЕОФАН ГРЕК (?)

ПРЕОБРАЖЕНИЕ

Общий вид и фрагмент.

Из Спасо-Преображенского собора
в Переславле.
Начало XV в. 184 × 134.
Третьяковская галерея, Москва.

Принято усматривать в изображениях преображения XIV в. отклики споров исихастов о фаворском свете. Однако прямой зависимости художников от богословов не было. В «Преображении» парижской рукописи «Теологические сочинения Иоанна Кантакузина» (1371—1375 гг., Парижская Национальная библиотека, гр. 1242) Христос и пророки отделены интервалом от падающих вниз апостолов. В переславльской иконе драматизм иного рода: Петр тянется кверху, Иоанн падает, Иаков закрывает руками лицо. Свет, исходящий от фигуры Христа в белых ризах с золотым ассистом, падает голубыми бликами повсюду, но не в силах победить мрака. В этом драматизм этой теофании.

Лит.: *M. Alpatov* und *N. Brunov*, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg, 1932, S. 306.

THEOPHANES THE GREEK (?)

THE TRANSFIGURATION

General view and detail.

From the Cathedral of the Transfiguration
in Pereslavl.
Early 15th century. 184 × 134.
Tretyakov Gallery, Moscow.

It is customary to see in the 14th century representations of the Transfiguration some reflections of the Hesychasts' arguments about the light on Mount Tabor. However, icon painters were not directly dependent on the theologians. In the *Transfiguration* in the Paris MS of *The Theological Works of John Cantacuzenus* (1371–1375, the Bibliothèque Nationale, Paris gr. 1242) Christ and the Prophets are separated by a space from the Apostles, who are tumbling down. The dramatism in the Pereslavl icon is of a different kind: Peter is seen straining upwards, John is falling, while Jacob hides his face in his hands. The radiance emanating from the figure of Christ, who is in white raiment with gold hatching, casts blue patches of light on everything but is unable to overcome the darkness. This effect accounts for the dramatic nature of this theophany.

Bibliog.: *M. Alpatov* und *N. Brunov*, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg, 1932, S. 306.

68—71

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ С ЖИТИЕМ

Средник и клейма:
Покаяние пророка Давида,
Побиение войска ассирийского,
Борьба Иакова с ангелом.

Начало XV в. 235,5 × 182,2.
Архангельский собор
Московского Кремля.

Превосходная работа современника Рублева с некоторыми следами воздействия Феофана Грека. В иконе нельзя видеть лишь иллюстрацию воинской повести, призыв к мужеству. Если «Троица» Рублева — явление людям небесной красоты, то здесь — явление мужества в образах крылатого воина и богоборца Иакова.

Лит.: *К. Тихомирова*, Героическое сказание в древнерусской живописи. — Сб. «Древнерусское искусство», М., 1970, стр. 7—28.

THE ARCHANGEL MICHAEL WITH SCENES OF HIS ACTS

Centre panel and border scenes:
The Penance of King David,
The Defeat of the Assyrian Host,
Jacob and the Angel.

Early 15th century. 235.5 × 182.2.
The Cathedral of the Archangel Michael
of the Moscow Kremlin.

A splendid work by a contemporary of Rublev with certain traces of the influence of Theophanes the Greek. The icon must not be considered only as an illustration to a military story, or as appeal for bravery. While Rublev's *Old Testament Trinity* is an apparition of heavenly beauty to the people, this icon is an apparition of bravery in the images of the winged warrior and the theomachist Jacob.

Bibliog.: *K. Tikhomirova*, Heroic Tales in Early Russian Painting, in "Drevnyerusskoye iskusstvo", Moscow, 1970. pp. 7–28 *(Russ.)*.

72

ЦАРСКИЕ ВРАТА

Фрагмент: Ангел из «Благовещения».

Из церкви Зосимы и Савватия
в Троице-Сергиевой лавре.

Начало XV в. Московская школа. 222×95.
Загорский историко-художественный
музей-заповедник, Загорск.

Икону нельзя считать работой последователя Рублева. Более вероятно, что это был современник Рублева. Палеологовскому типу ангела он придал черты особой мягкости, архитектурному фону — воздушность и легкость (ср. с «Благовещением» XIV в.). Крыло ангела прекрасно гармонирует с верхним краем царских врат.

Лит.: *Н. Голейзовский, С. Ямщиков*, Новые открытия московских реставраторов, М., б. г., табл. 3, 4; *В. Лазарев*, Андрей Рублев и его школа, стр. 146.

THE ROYAL DOORS

Detail: The Angel from the *Annunciation.*

From the Church of SS Zosima and Savvaty
in the Trinity-Sergius Lavra.

Early 15th century. Moscow school. 222×95.
Art Museum and Ancient Monument,
Zagorsk.

The icon cannot be considered as the work of a follower of Rublev. More likely the painter was one of Rublev's contemporaries, who was able to attach to a Paleologue type of Angel features of softness, and to the architectural background an airiness and lightness (*cf.* the 14th century *Annunciation*). The wing of the Angel harmonises beautifully with the upper line of the Royal Doors.

Bibliog.: *N. Goleisovsky and S. Yamshchikov*, New Discoveries of Moscow restorers, Moscow, *s.a.*, pls. 3, 4; *V. Lazarev*, Andrei Rublev and His School, p. 146.

73

ПРАЗДНИКИ

Фрагмент: Рождество Христово.

Конец XIV в. Московская школа. 32×25.
Третьяковская галерея, Москва.

В иконографии, в композиции, в колорите с преобладанием голубого — черты московской школы дорублевского времени.

Лит.: *М. Алпатов*, Икона времени Андрея Рублева. — «Этюды по истории русского искусства», т.I, стр. 99—102.

CHURCH FEASTS

Detail: *The Nativity of Christ*

Late 14th century. Moscow school. 32×25.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The iconography, composition and colour range, with its predominant light blues, exhibit features of the Moscow school of pre-Rublev time.

Bibliog.: *M. Alpatov*, The Icon in Andrei Rublev's Time, in "Etyudy po istorii russkogo iskusstva", vol. I, pp. 99–102 *(Russ.)*.

74—77

ВХОД В ИЕРУСАЛИМ

Общий вид и фрагмент.

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО

Фрагмент.

ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ

Фрагмент.

1405. 80×60.

Иконы праздничного чина
иконостаса Благовещенского собора
Московского Кремля.

В праздничных иконах больше, чем в деисусном чине, русских черт. Стройная и гибкая фигура Богоматери в «Рождестве», растроганная фигура Марии в «Воскрешении Лазаря», композиция «Входа в Иерусалим» с белоснежной крепостью — во всем этом сквозят черты рублевского искусства. Своеобразие «Воскрешения» и его отличие от фресок Грачаницы и Пантанассы нельзя выводить из форм доски иконы. В этом сказываются стилистические различия между русской и византийской школой.

Лит.: *М. Ильин*, Изображение Иерусалимского храма на иконе «Вход в Иерусалим» Благовещенского собора. — «Византийский временник», т. XVII, М., 1960, стр. 106—113; *В. Лазарев*, Андрей Рублев и его школа, стр. 113.

THE ENTRY INTO JERUSALEM

General view and detail.

THE NATIVITY OF CHRIST

Detail.

THE RAISING OF LAZARUS

Detail.

1405. 80×60.

Icons of the *Church Feasts Range*
of the iconostasis in the Annunciation Cathedral
of the Moscow Kremlin.

The *Church Feasts Range* icons have more Russian features than those of the *Deesis Range* ones. The slim, willowy figure of the Virgin in the *Nativity;* the figure of Mary, profoundly moved, in the *Raising of Lazarus*, and the composition of the *Entry Into Jerusalem* with its snow-white fortress reflect certain features of Rublev's art. The originality of the *Raising of Lazarus* and the dissimilarity between it and the frescoes at Gračanica and Pantanassa are not due to the form of the panel on which the icon was painted. It is a matter of the stylistic differences between the Russian and Byzantine schools.

Bibliog.: *M. Ilyin*, Representation of the Jerusalem Cathedral on the Icon of the *Entry into Jerusalem* in the Annunciation Cathedral, in "Vizantiisky vremennik", vol. XVII, Moscow, 1960, pp. 106–113 *(Russ.); V. Lazarev*, Andrei Rublev and His School, p. 113. *(Russ.)*.

78

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ
1405. 211×121.
Икона деисусного чина
иконостаса Благовещенского собора
Московского Кремля.

Икона отличается от остальных чиновых икон, выполненных Феофаном Греком. Нет достаточных оснований также считать создавшего ее мастера учеником Феофана. В «Архангеле Михаиле» заметны черты слагавшегося стиля русской школы иконописи: эпическое спокойствие образа, силуэтность, открытый цвет (киноварь).

Лит.: *Н. Никифораки*, Опыт атрибуции иконостаса Благовещенского собора при помощи физических методов исследования. — «Культура Древней Руси», М., 1966, стр. 173—176.

THE ARCHANGEL MICHAEL
1405. 211×121.
An icon from the *Deesis Range*
of the iconostasis in the Annunciation Cathedral
of the Moscow Kremlin.

The icon differs from other icons of the *Deesis*, which were painted by Theophanes the Greek. There are insufficient grounds for considering its painter one of Theophanes' pupils. The *Archangel Michael* displays certain features of the style of the Russian school of icon painting which was then in formation: an epic calmness of image, accentuated outline, and bright colour (cinnabar).

Bibliog.: *N. Nikiforaki*, Experience of Physical methods in the Attributions of the Iconostasis of the Annunciation Cathedral, in "Kultura Drevnyei Rusi", Moscow, 1966, pp. 173–176 *(Russ.)*.

79

ПРЕОБРАЖЕНИЕ
1405. 80×60.
Икона праздничного чина
иконостаса Благовещенского собора
Московского Кремля.

Среди праздничных икон одна из самых совершенных и лучезарных — это икона «Преображение», видимо, создание самого Рублева.

Лит.: *М. Алпатов*, Иконографическая традиция и художественное творчество. — «Этюды по истории русского искусства», т. 1, стр. 127—137.

THE TRANSFIGURATION
1405. 80×60.
An icon from the *Church Feasts Range*
of the iconostasis in the Annunciation Cathedral
of the Moscow Kremlin.

Of the *Church Feasts Range* this is one of the finest and most radiant and was presumably painted by Rublev himself.

Bibliog.: *M. Alpatov*, Le tradition iconographique et creation artistique dans l'ancienne peinture russe, in "L'Arte", 1961, englio-sattebre, pp. 3–27.

80 81

АНДРЕЙ РУБЛЕВ
СПАС
Фрагмент.
АПОСТОЛ ПАВЕЛ
Фрагмент.
Иконы деисусного чина,
найденного в Звенигороде.
Начало XV в. 158×106.
Третьяковская галерея, Москва.
Третья икона — «Архангел Михаил».

Первоклассное создание великого мастера, возникшее примерно в те же годы, что и фрески Успенского собора во Владимире

Лит.: *М. Алпатов*, Андрей Рублев, стр. 14, 15.

ANDREI RUBLEV
THE SAVIOUR
Detail.
THE APOSTLE PAUL
Detail.
Icons of the *Deesis Range*,
found in Zvenigorod.
Early 15th century. 158×106.
Tretyakov Gallery, Moscow.
The third icon is the *Archangel Michael*.

A first-class work by the great master which must have been painted roughly during the same years as the frescoes in the Dormition Cathedral in Vladimir.

Bibliog.: *M. Alpatov*, Andrei Rublev, Milano, 1962, p. 24 *(Russ)*.

10

67 82 83

АНДРЕЙ РУБЛЕВ
ТРОИЦА
Общий вид и фрагменты.
Из Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры.
Начало XV в. 142×114.
Третьяковская галерея, Москва.

Несмотря на утраты некоторых частей первоначальной живописи (плащ ангела слева, поновленные лики), икона сохранила всю неотразимую прелесть шедевра древнерусской живописи. Споры о том, кого из лиц Троицы имел в виду Рублев в каждом из трех ангелов, имеют второстепенное значение для понимания его творчества. Художника интересовали не различия между ангелами, но в первую очередь их общность, дружба, нераздельность.

Лит.: *И. Грабарь*, А. Рублев. — «Вопросы реставрации», вып. I, М., 1926, стр. 71; *Н. Демина*, «Троица» Рублева, М., 1963; *М. Алпатов*, О значении «Троицы» Рублева. — «Этюды по истории русского искусства», т. 1, стр. 119—127; *Г. Вздорнов*, Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Рублева. — Сб. «Древнерусское искусство», М., 1970, стр. 115—155.

ANDREI RUBLEV
THE OLD TESTAMENT TRINITY
General view and details.
From the Trinity Cathedral
of the Trinity-Sergius Lavra.
Early 15th century. 142×114.
Tretyakov Gallery, Moscow.

Despite the loss of some parts of the original painting (the cloak of the left-hand angel, and the faces, which have been touched up), the icon has preserved the irresistible charm of this masterpiece of early Russian painting. All arguments about which of the three persons of the Trinity Rublev depicted in each of the three angels are of secondary importance to an understanding of his work. The artists was interested not in the difference between the angels but, above all, in what brought them together—spiritual unity, friendship and indivisibility.

Bibliog.: *I. Grabar*, A. Rublev, in "Voprosy restavratsii", fascicle I, Moscow, 1926, p. 71 *(Russ.)*; *N. Demina*, Rublev's *Old Testament Trinity*, Moscow, 1963 *(Russ.)*; *M. Alpatov*, On the Significance of Rublev's *Old Testament Trinity*, in "Studi vari diumanità in onore di Francesco Flora", Milano, 1963, p. 825; *G. Vzdornov*, The Newly Revealed *Old Testament Trinity* Icon from the Trinity-Sergius Lavra and Rublev's *Old Testament Trinity*, in "Drevnyerusskoye iskusstvo", Moscow, 1970, pp. 115–155 *(Russ.)*.

86

БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ

Из Троице-Сергиевой лавры.
Середина XV в. Московская школа. 38×28.
Третьяковская галерея, Москва.

Икона занимает промежуточное место между временем Рублева и Дионисия. Благодаря тонкой градации масштабов она монументальна и представляет собой как бы уменьшенный иконостас.

THE VIRGIN HODIGITRIA

From the Trinity-Sergius Lavra.
Mid-15th century. Moscow school. 38×28.
Tretyakov Gallery, Moscow.

This icon occupies an intermediate place between Rublev's period and that of Dionysius. Because of the fine gradation of dimensions it is monumental and in a way constitutes a small iconostasis in itself.

87

ДАНИИЛ ВО РВУ ЛЬВИНОМ

Из церкви 12-ти апостолов «на пропастех» в Новгороде.
XVI в. Новгородская школа. 158×83.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

Икона служила южными вратами иконостаса церкви 12-ти апостолов «на пропастех». Орнамент обрамления, как в росписях церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода.

Лит.: «Каталог Епархиального древлехранилища», Новгород, 1916, стр. 24, № 200 (334); *А. Павлюченков, Е. Пагольская, Ю. Никитина*, Каталог экспозиции Новгородского музея, Л., 1963, стр. 10, 30.

DANIEL IN THE LION'S DEN

From th Church of the Twelve Apostles "na propastekh" in Novgorod.
16th century. Novgorod school. 158×83.
Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

The icon in fact was once the southern doors of the iconostasis of the Church of the Twelve Apostles "na propastekh". The framing ornamentation is similar to that in the frescoes of the Dormition Church in Volotovo Field near Novgorod.

Bibliog.: "Catalogue of the Eparchal Repository of Old Relics", Novgorod, 1916, p. 24, No. 200 (334) *(Russ.); A. Pavlyuchenkov, E. Pagolskaya, Y. Nikitina*, Catalogue of the Novgorod Museum, Leningrad, 1963, pp. 10, 30 *(Russ.)*.

88 108

ПРОРОКИ ДАНИИЛ, ДАВИД И СОЛОМОН

Общий вид и фрагмент.

Из собрания А. Анисимова.
XV в. Новгородская школа. 67×179.
Третьяковская галерея, Москва.

Композиция легко читается издали. На это она и была рассчитана. Вместе с тем отдельные лица, особенно вдохновенного пророка, поэта и царя Давида, не теряют при рассмотрении вблизи. Усыпанная драгоценными камнями корона царя Давида противопоставлена его старческому лицу и кудрявым волосам. И волосы и морщины на лице переданы серпообразными штрихами. Живое лицо Давида в новгородской иконе не уступает его изображению на фресках Рублева в Успенском соборе во Владимире.

THE PROPHETS DANIEL, DAVID AND SOLOMON

General view and detail.

From the A. Anisimov collection.
15th century. Novgorod school. 67×179.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The composition is easily perceived from a distance—as was planned. At the same time the individual faces, especially that of the inspired prophet, poet and king—David—lose nothing when regarded close up. King David's crown, lavishly studded with precious stones, makes a striking contrast to his old face and curly hair. Both the hair and the wrinkles on his face are depicted in sickle-like lines. The lively face of David in the Novgorodian icon is not at all inferior to its representation in Rublev's frescoes in the Dormition Cathedral in Vladimir.

89 90

БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ. ПРОРОК ИЕЗЕКИИЛЬ

Из Воскресенского собора в Кашине.
Конец XV в. 133×100.
Третьяковская галерея, Москва и Русский музей, Ленинград.

Первоначальная живопись обеих икон плохо сохранилась. И все же силуэты, контуры, ритмы и соотношения красок в этих иконах делают их самыми совершенными образцами «чистой живописи». Образ Марии и тайна материнства, образ мудрого и вдохновенного пророка — все это выражено чисто живописными средствами. Возможность воздействия Дионисия на кашинских мастеров лишь отчасти объясняет характер этих шедевров, занимающих самое высокое положение в истории русской иконописи.

THE VIRGIN OF THE SIGN. THE PROPHET EZEKIEL

From the Cathedral of the Resurrection in Kashin.
Late 15th century. 133×100.
Tretyakov Gallery, Moscow and Russian Museum, Leningrad.

The original painting of both icons has survived in poor state. Nevertheless the silhouettes, the outlines, rhythms and the relationship of colours make these two of the finest examples of "pure painting". The image of the Virgin Mary and the mystery of motherhood, the image of a wise and inspired Prophet—all this is expressed through purely pictorial means. The possibility of Dionysius' influence on the Kashin masters can only partially explain the character of these masterpieces which occupy a very high position in the history of Russian painting.

91

УСПЕНИЕ

XVI в. Псковская школа. 90,5×58,5.
Эрмитаж, Ленинград.

THE DORMITION

16th century. Pskov school. 90.5×58.5.
The Hermitage, Leningrad.

92

ЦАРСКИЕ ВРАТА

Из собрания И. Остроухова.
XV в. Новгородская школа. 138×40.
Третьяковская галерея, Москва.

THE ROYAL DOORS

From the I. Ostroukhov collection.
15th century. Novgorod school. 138×40.
Tretyakov Gallery, Moscow.

93

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ

Из церкви погоста Никольского
близ Ростова-Великого.
Начало XVI в. Ростовская школа. 115×98.
Третьяковская галерея, Москва.

Сопоставленные на развороте иконы должны дать некоторое представление о древнерусском иконостасе (в него входили еще праздничный и пророческий, а иногда и праотеческий ярусы). Этим должно в некоторой степени корректироваться ошибочное обыкновение развешивать иконы в современных художественных музеях как станковые картины, одну поодаль от другой в произвольном порядке. Иконы деисусного чина «держали» все остальные части иконостаса. Нижний ярус так называемых местных икон был менее строго упорядочен, так как он создавался не одним мастером и не одновременно (в нашей реконструкции наряду с иконой XIV в. есть и икона XVI в.). Но отступление от строгой симметрии не нарушало целостности впечатления, тем более что царские врата подчеркивали среднюю ось. В известном смысле все представленные на иконах фигуры принимали участие в священнодействии, в молении фигур деисусного чина. Сущность иконостаса не только в иконографической программе, но и в особом понимании свободы и необходимости композиции (в этом его отличие от более стабильных полиптихов — алтарных образов Италии).

Лит.: *Н. Сперовский*, Старинные русские иконостасы, Спб., 1893; *Л. Бетин*, Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов. — Сб. «Древнерусское искусство», М., 1970, стр. 41—56.

ST GEORGE AND THE DRAGON

From the church of the *pogost* of Nikolskoye
near Rostov the Great.
Early 16th century. Rostov school. 115×98.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The icons reproduced on these two pages should give some idea of an early Russian iconostasis (which also included the *Church Feasts*, *Prophets*, and sometimes *Patriarchs* ranges). This fact should correct to a certain degree the mistaken custom of hanging icons as easel paintings are hung in modern art museum—one separated from the other and arranged in an arbitrary way. The icons of the *Deesis Range* "held" together all the other parts of the iconostasis. The bottom tier, the so-called *Local Range* was less strict in its order because the icons in it were not usually painted by the same master, and not even at the same time (our reconstruction includes, besides a 14th century icon, a 16th century one). But this deviation from strict symmetry did not violate the integrity of the impression, especially as the *Royal Doors* stressed the centre axis of the iconostasis. In a certain way all the figures represented took part in divine service, joined the interceding figures in the *Deesis Range*. The meaning if the iconostasis lies not only in its iconographic programme but also in its special conception of freedom and compositional necessity (here it differs from the more stable polyptychs—the altar images of Italy).

Bibliog.: *N. Sperovsky*, Old Russian Iconostases, St Petersburg, 1893 *(Russ.)*; *L. Betin*, About the Architectural Composition of Tall Iconostases of Early Russia, in "Drevnyerusskoye iskusstvo", Moscow, 1970, pp. 41–56 *(Russ.)*.

94—100

АПОСТОЛ ПЕТР.
АРХАНГЕЛ МИХАИЛ.
БОГОМАТЕРЬ.
СПАС НА ПРЕСТОЛЕ.
ИОАНН ПРЕДТЕЧА.
АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ.
АПОСТОЛ ПАВЕЛ

XV в. Новгородская школа. 160×59,
средник 157×108.
Третьяковская галерея, Москва.

THE APOSTLE PETER.
THE ARCHANGEL MICHAEL.
THE VIRGIN.
THE SAVIOUR ENTHRONED.
ST JOHN THE BAPTIST.
THE ARCHANGEL
GABRIEL.
THE APOSTLE PAUL

15th century. Novgorod school. 160×59,
centre panel 157×108.
Tretyakov Gallery, Moscow.

101—104 165

ДИОНИСИЙ

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ.
БОГОМАТЕРЬ.
ИОАНН ПРЕДТЕЧА.
АПОСТОЛ ПАВЕЛ.
ГРИГОРИЙ БОГОСЛОВ

Из церкви Рождества Богородицы
Ферапонтова монастыря.
Около 1502 г. 155×60.
Третьяковская галерея, Москва
и Русский музей, Ленинград (табл. 165).

Иконы выполнялись Дионисием и его учениками. Этим, видимо, объясняется их неравноценность. Наиболее прекрасны — стройная Богоматерь, гибкая фигура Иоанна, Григорий Богослов в его белоснежной ризе. Рядом с ними новгородский чин проигрывает.

Лит.: Э. *Смирнова*, Живопись Древней Руси (находки и открытия), Л., 1970, табл. 24, стр. 10.

DIONYSIUS

THE ARCHANGEL MICHAEL.
THE VIRGIN.
ST JOHN THE BAPTIST.
THE APOSTLE PAUL.
ST GREGORY THE THEOLOGIAN

From the Church of the Nativity of the Virgin
in the Ferapontov Monastery.
c. 1502. 155×60.
Tretyakov Gallery, Moscow
and Russian Museum, Leningrad (plate 165).

The icons were painted by Dionysius and his pupils, and this explains the dissimilarity in their merits. The best are those depicting the slender *Virgin*, the supple figure of *St John*, and *St Gregory the Theologian* in his snow-white raiment. Beside this range the Novgorodian one is seen as inferior.

Bibliog.: *E. Smirnova*, Painting of Early Rus (Finds and Discoveries), Leningrad, 1970, plate 21 p. 10 *(Russ.)*.

105

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

Из Кашина.
Около 1500 г. 207×96.
Русский музей, Ленинград.

THE ARCHANGEL MICHAEL

From Kashin.
c. 1500. 207×96.
Russian Museum, Leningrad.

106

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

Из собора Спасского монастыря в Ярославле.
1516. 171×77.
Русский музей, Ленинград.

THE ARCHANGEL MICHAEL

From the cathedral of the Spassky Monastery in Yaroslavl.
1516. 171×77.
Russian Museum, Leningrad.

107

МОЛЯЩИЕСЯ НОВГОРОДЦЫ

XV в. (около 1467 г. ?)
Новгородская школа. 119×92.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

Редкий пример изображения заказчиков в древнерусской иконописи. Впрочем, в иконе господствует «эпический стиль», нет стремления к передаче портретного сходства в отдельных фигурах. К тому же деисусный чин верхнего яруса подчиняет своей симметрии нижний ярус с фигурами новгородцев.

Лит.: *А. Анисимов*, Этюды о новгородской иконописи. I. Молящиеся новгородцы. — «София», 1914, № 3, стр. 9–28.

THE PRAYING NOVGORODIANS

15th century (c. 1467?).
Novgorod school. 119×92.
Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

A rare example of the practice of depicting those who commissioned an icon in early Russian icon painting. But here the "epic style" predominates; there is no striving after portrait likeness in individual figures, and the *Deesis* subjugates the lower range with the figures of the Novgorodians to its own symmetry.

Bibliog.: *A. Anisimov*, Essays on Novgorodian Icon Painting. I. The Praying Novgorodians, in "Sophia", 1914. No. 3, pp. 9–28 *(Russ.)*.

109

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО

Из собрания И. Остроухова.
Первая половина XV в.
Новгородская школа. 57×42.
Третьяковская галерея, Москва.

Расположение фигур в три яруса традиционно. Своеобразие иконы в том, что все фигуры стоят, «предстоят», не склоняются, как в московском «Рождестве» из Звенигорода. Энергичная лепка форм, сочное широкое письмо, голубые горки и яркие пятна киновари — все это характерные черты ранненовгородской иконописи, отголоски фресковых циклов XIV в.

29

THE NATIVITY OF CHRIST

From the I. Ostroukhov collection.
First half 15th century.
Novgorod school. 57×42.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The arrangement of figures in three tiers is traditional. The unique feature of the icon is that the figures are standing, as if interceding, not making obeisances as was the case in the *Nativity* of the Moscow school from Zvenigorod. The energetic modelling of the forms, the rich and broad manner of painting, the light blue hills and the bright patches of cinnabar—these are the characteristic features of early Novgorodian icon painting and "echoes" of the 15th century fresco cycles.

110

ФЛОР, ИАКОВ И ЛАВР

Конец XIV—начало XV в.
Новгородская школа. 62×49.
Русский музей, Ленинград.

Икона несет следы воздействия фресок церквей Успения на Волотовом поле и Федора Стратилата (лицо длиннобородого Иакова). Плоскостная трактовка одежд — одна из особенностей слагавшейся новгородской школы.

SS FLORUS, JACOB AND LAURUS

Late 14th–early 15th century.
Novgorod school. 62×49.
Russian Museum, Leningrad.

The icon bears traces of the influence of the frescoes of the churches of the Dormition in Volotovo Field and of St Theodore Stratilates (the face of the long-bearded Jacob). The two-dimensional treatment of the robes is one of typical features of the then evolving Novgorod school.

111

ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ
С ЖИТИЕМ

Из Новгорода.
Начало XV в. 111 × 86,5.
Временно — Эрмитаж, Ленинград.

Эта новгородская воинская икона — аналогия к современной ей иконе «Архангел Михаил с житием» Архангельского собора. Ср. сцены поединка с клеймом «Борьба Иакова с ангелом». Новгородская икона более архаична. Рядом с плоскостными фигурами (вроде белоснежного коня) в четвертом клейме сверху справа передана объемность каменной гробницы (ср. с «Успением» XV в.).

68–71

112

Лит.: *В. Георгиевский*, Новгородский музей. — «Светильник», 1915, № 9—12.

ST DEMETRIUS OF THESSALONICA
WITH SCENES FROM HIS LIFE

From Novgorod.
Early 15th century. 111 × 86.5.
Temporarily in the Hermitage, Leningrad.

This Novgorodian icon, one of those depicting warrior saints, is analogous to the contemporary icon of the *Archangel Michael with Scenes from His Life* from the Cathedral of the Archangel Michael in the Moscow Kremlin (*cf.* the scenes of the duel here and the border scene *Jacob and the Angel*). The Novgorodian icon is more archaic. Beside the two-dimensional figures (like the snow-white horse), the fourth border scene from top on the right-hand side conveys the volume of the stone sarcophagus (*cf.* the 15th century *Dormition*).

Bibliog.: *V. Georgievsky*, Novgorod Museum, in "Svetilnik", 1915, No. 9–12 *(Russ)*..

112

УСПЕНИЕ

Начало XV в. Новгородская школа. 48 × 37.
Русский музей, Ленинград.

Сокращенный перевод «Успения» (без апостолов). Икона лишается этим «соборности». Зато выпукло переданы элементарные формы — горизонталь в фигуре умершей, объемность ее ложа и зданий. Фигурки Иоанна и Стефана (ср. с «Рождеством Христовым») вносят в икону черты моленных образов (ср. с иконой «Флор, Иаков и Лавр») и вытесняют из нее действие. Части зданий дописаны при позднейшей реставрации.

7

109

110

THE DORMITION

Early 15th century. Novgorod school. 48 × 37.
Russian Museum, Leningrad.

An a bridged version of the *Dormition* (without the Apostles). The icon no longer has a "convocational" quality, instead the elementary forms are conveyed forthrightly: the horizontal line in the figure of the Virgin, the three-dimensional nature of the couch and the buildings. The little figures of John and Stephen (*cf.* the *Nativity of Christ*) introduce certain features of vocational icons (*cf.* the icon of *SS Florus, Jacob and Laurus*) and eliminate all action from the icon. Parts of architectural details were painted during later restoration work.

113 115

СТРАШНЫЙ СУД
Общий вид и фрагмент.

Середина XV в.
Новгородская школа. 162 × 115.
Третьяковская галерея, Москва.

Русский вариант традиционного иконографического типа изображений. Меньше драматизма, чем в византийских иконах на эту тему, зато больше занимательности рассказа. С фольклорной наивностью представлены монахи в раю с крылышками за плечами, как признаками «ангельского чина».

THE LAST JUDGEMENT
General view and detail.

Mid-15th century.
Novgorod school. 162 × 115.
Tretyakov Gallery, Moscow.

A Russian version of a traditional iconographic type. It has less dramatism than Byzantine icons on the same subject, but the story it tells has greater fascination. Monks in Paradise are represented with folklore naïveté and have little wings as a mark of the "angelic rank."

114 116

БИТВА НОВГОРОДЦЕВ
С СУЗДАЛЬЦАМИ
(Чудо от иконы
«Знамение»).
Общий вид и фрагмент.
Середина XV в.
Новгородская школа. 121 × 126.
Новгородский историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

Наиболее совершенный вариант из ряда икон на эту тему (Третьяковской галереи, Русского музея и др.). В основе этой воинской иконы лежит иная поэтика, чем в основе большинства евангельских и житийных икон. Известное сходство с миниатюрами, иллюстрациями исторических хроник.

Лит.: *А. Анисимов*, Этюды о новгородской иконописи. II. Чудо от иконы Богородицы. — «София», 1914, № 5, стр. 5—21,

THE BATTLE OF THE NOVGORODIANS
WITH THE SUZDALIANS
*(The Miracle Worked by the Icon
of the Virgin of the Sign)*
General view and detail.
Mid-15th century.
Novgorod school. 121 × 126.
Museum of Architecture
and Ancient Monument, Novgorod.

The finest version of the icons on the theme (Tretyakov Gallery, Russian Museum, etc.). Depicting military valour, it is based on a different set of poetic images from the majority of icons on biblical subjects or those depicting lives of the saints. There is a certain similarity with miniatures, with illustrations of historical chronicles.

Bibliog.: *A. Anisimov*, Essays on Novgorodian Icon Painting. II. The Miracle Worked by the Icon of the Virgin, in "Sophia", 1914, No. 5, pp. 5–21 *(Russ.)*.

117

БИЧЕВАНИЕ ХРИСТА. ВЗЯТИЕ ПОД СТРАЖУ. НЕСЕНИЕ КРЕСТА. РАСПЯТИЕ

Из собора св. Софии в Новгороде. Конец XV в. 24×19. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

THE FLAGELLATION OF CHRIST. TAKING OF CHRIST INTO CAPTIVITY. BEARING THE CROSS. THE CRUCIFIXION

From the Cathedral of St Sophia in Novgorod. Late 15th century. 24×19. Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

118

ПОХВАЛА БОГОРОДИЦЫ

Двусторонняя таблетка. Вторая половина XV в. Новгородская школа. 25×10. Третьяковская галерея, Москва.

Эта таблетка выделяется праздничной нарядностью своего колорита с вспышками красного в одеждах пророков. Более ранний прототип иконографии — икона XIII в. на Синае (*G. Sotiriou* et *M. Sotiriou*, op. cit., tabl. 54).

THE EXALTATION OF THE VIRGIN

Two-sided tablet. Second half 15th century. Novgorod school. 25×10. Tretyakov Gallery, Moscow.

This tablet is distinguished for its bright and festive colours, with flashes or red in the robes of the prophets. An earlier iconographic prototype is the 13th century icon in Sinai (*G. Sotiriou* et *M. Sotiriou*, op. cit., tabl. 54).

119

ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ

Фрагмент. Из собрания А. Морозова. XV в. Новгородская школа. 67×52. Третьяковская галерея, Москва.

Образ трех скачущих конюхов навеян образом трех волхвов (ср. с фреской церкви Успения на Волотовом поле). Геральдический знак, образуемый конями у водопоя, перешел в народное искусство (см. «Искусство», 1960, № 8, стр. 62, 63).

SS FLORUS AND LAURUS

Detail. From the A. Morozov collection. 15th century. Novgorod school. 67×52. Tretyakov Gallery, Moscow.

The image of the three grooms on galloping horses is derived from that of the three Magi (*cf.* the fresco in the Dormition Church in Volotovo Field). The heraldic symbol formed by the horses at the watering place was absorbed into falk art (see "Iskusstvo", 1960, No. 8, pp. 62, 63).

120

ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ

Из собрания И. Остроухова. XV в. Новгородская школа. 47×37. Третьяковская галерея, Москва.

Лучшая икона на эту тему. Глубокая по замыслу композиция, шедевр новгородского колоризма.

Лит.: *М. Алпатов*, Вопросы изучения и истолкования древнерусской живописи. — «Искусство», 1967, № 1, стр. 64—70.

SS FLORUS AND LAURUS

From the I. Ostroukhov collection. 15th century. Novgorod school. 47×37. Tretyakov Gallery, Moscow.

The best icon on the subject; a composition profound in its conception; a masterpiece of Novgorodian colours.

Bibliog.: *M. Alpatov*, Questions of the Study and Interpretation of Early Russian Painting, in "Iskusstvo", 1967, No. I, pp. 64–70 *(Russ.)*.

121

ГЕОРГИЙ ПЕШИЙ

XV в. Новгородская школа. 74×53. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

67 82 83

Редкий пример влияния Рублева в Новгороде (ср. склоненную голову Георгия с рублевскими ангелами).

Лит.: *М. Алпатов*, Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси. — «Этюды по истории русского искусства», т. 1, стр. 154—170.

ST GEORGE ON FOOT

15th century. Novgorod school. 74×53. Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

A rare example of Rublev's influence in Novgorod (*cf.* the inclined head of George with those of Rublev's angels).

Bibliog.: *M. Alpatov*, The Image of St George the Warrior in the Art of Byzantium and Ancient Rus, in "Etyudy po istorii russkogo ikusstva", vol. I, pp. 154–170 *(Russ.)*.

122 125

ФЕДОР СТРАТИЛАТ
С ЖИТИЕМ
Средник и клеймо:
Снятие Федора со креста
и его исцеление ангелом.
Из церкви Федора Стратилата
в Новгороде.
Конец XV в. Новгородская школа. 180×135.
Новгородский историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

Фигура средника изящна, как воины росписи церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря Дионисия, но менее живая, чем фигура пешего Георгия. В житийных клеймах появляется некоторая скованность фигур. Двукратное повторение тех же персонажей в «Снятии со креста» передает развитие действия.

121

Лит.: *А. Анисимов* и *П. Муратов*, Новгородская икона св. Федора Стратилата, М., 1918.

ST THEODORE STRAILATES
WITH SCENES FROM HIS LIFE
Centre panel and border scene:
The Deposition of St Theodore
and His Healing by the Angel.
From the Church of St Theodore Stratilates
in Novgorod.
Late 15th century. Novgorod school. 180×135.
Museum of Architecture
and Ancient Monument, Novgorod.

The figure in the centre panel is refined like the warriors in the wall painting by Dionysius in the Church of the Nativity of the Virgin in the Ferapontov Monastery, but it is not so lively as the figure of *St George on Foot.* There is a certain frigidity in the figures in the border scenes. The double representation of the same personages in the *Deposition of St Theodore* conveys the development of the scene.

Bibliog.: *A. Anisimov* and *P. Muratov*, Novgorodian Icon of *St Theodore Stratilates*, Moscow, 1918 *(Russ.)*.

123

НЕВЕРИЕ ФОМЫ
Из собора св. Софии в Новгороде.
Конец XV в. 24×19.
Новгородский историко-архитектурный
музей-заповедник, Новгород.

Эти двусторонние софийские таблетки (так называемые святцы) виртуозны по своему исполнению. Однако вряд ли можно считать их «лебединой песней» новгородской иконописи. В них есть элемент безличия и нехватает той непосредственности выражения, которая свойственна лучшим новгородским иконам XV в.

Лит.: *O. Wulff* und *M. Alpatoff*, Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge..., S. 172.

THE INCREDULITY OF THOMAS
From the Cathedral of St Sophia in Novgorod.
Late 15th century. 24×19.
Museum of Architecture
and Ancient Monument, Novgorod.

These two-sided tablets from St Sophia's (the so-called *Menology*) are virtuoso in their execution. However, it would not be true to consider them the "swan song" of Novgorodian icon painting. There is a certain mediocrity, a lack of that spontaneity of expression characteristic of the best of 15th century Novgorodian icons.

Bibliog.: *O. Wulff* und *M. Alpatoff*, Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge ..., S. 172.

124

ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ
XV в. Новгородская школа (?). 72×60.
Русский музей, Ленинград.

Несмотря на происхождение иконы из Кирилло-Белозерского монастыря, связанного с Москвой, икона по стилистическим признакам ближе к Новгороду.

Лит.: *Э. Смирнова*, Две иконы из Кирилло-Белозерского монастыря. — «Сообщения Государственного Русского музея», вып. VIII, Л., 1964, стр. 100.

THE RAISING OF LAZARUS
15th century. Novgorod school (?). 72×60.
Russian Museum, Leningrad.

Despite the provenance of the icon—the Kirillo-Belozersky Monastery which was connected with Moscow, the icon is closest to Novgorod stylistically.

Bibliog.: *E. Smirnova*, Two Icons from the Kirillo-Belozersky Monastery, in "Soobshcheniya Gosudarstvennogo Russkogo Muzeya", fascicle VIII, Leningrad, 1964, p. 100 *(Russ.)*.

126

ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА
С ЖИТИЕМ
Фрагмент.
XIV—XV вв. Псковская школа. 150×118.
Исторический музей, Москва.

Характерный псковский образ женщины с тонкой передачей душевного выражения в лице. Алый плащ с золотым ассистом также типичен для псковской школы.

Лит.: *М. Павлова-Сильванская*, Житийная икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами. — Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», М., 1968, стр. 127—138.

ST PARASKEVA PYATNITSA
WITH SCENES FROM HER LIFE
Detail.
14th–15th century. Pskov school. 150×118.
History Museum, Moscow.

A characteristic Pskovian image of a woman, with its delicately conveyed spirituality of features. The crimson cloak with gold hatching is typical of Pskov school.

Bibliog.: *M. Pavlova-Silvanskaya*, The Icon of *Paraskeva Pyatnitsa with Eighteenth Scenes from Her Life*, in "Drevnyerusskoye iskusstvo. Khudozhestvennaya kultura Pskova", Moscow, 1968, pp. 127–138 *(Russ.)*.

127

ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ

Из церкви св. Варвары в Пскове.
XV в. Псковская школа. 87×67.
Русский музей, Ленинград.

Сочетание душевного напряжения в лице с узорностью в нимбе (черты тератологии XIV в.), в щите. Нимб становится предметом, а щит (меньшего размера, чем нимб) — символом. Крест — такой же знак, как ручка меча.

ST DEMETRIUS OF THESSALONICA

From the Church of St Barbara in Pskov.
15th century. Pskov school. 87×67.
Russian Museum, Leningrad.

A combination of spiritual intensity of features with decorative design of the halo (traits of the 14th century teratology) and of the shield. The halo becomes an object in itself, while the shield (smaller than halo) becomes a symbol. The cross is as much of a sign as the hilt of the sword.

128

АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ

Из деисусного чина.
XIV в. Псковская школа. 104×63.
Русский музей, Ленинград.

19

Сильное цветовое воздействие киноварного хитона, выглядывающего из-под зеленого плаща (ср. сходный эффект в кашинской иконе «Воскрешение Лазаря»).

THE ARCHANGEL GABRIEL

From the *Deesis Range.*
14th century. Pskov school. 104×63.
Russian Museum, Leningrad.

A striking colour effect of the cinnabar chiton which can be seen from beneath the green cloak (*cf.* a similar effect in the icon of the Kashin *Raising of Lazarus*).

129

ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ИЛЬИ ПРОРОКА

Из Пскова.
XIV в. Псковская школа. 128,5×103.
Исторический музей, Москва.

24 25

Архаическая композиция. «Ступенчатое восхождение» пророка к небу. В этом отличие от большинства более поздних икон.

THE PROPHET ELIJAH AND THE FIERY CHARIOT

From Pskov.
14th century. Pskov school. 128.5×103.
History Museum, Moscow.

An archaic composition. The "stepped ascension" of the Prophet into heaven. In this the icon differs from the majority of later ones.

130

ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ: ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА, ГРИГОРИЙ БОГОСЛОВ, ИОАНН ЗЛАТОУСТ, ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ

Фрагмент.

Из часовни XIX в. близ Пскова.
XV в. Псковская школа. 147×134.
Третьяковская галерея, Москва.

Характер выполнения лиц близок к XIV в., силуэтность фигур — к XV в.

Лит.: [*А. Овчинников* и *Н. Кишилов*], Живопись Древнего Пскова, М. ,1971, табл. 40, 41.

SELECTED SAINTS: PARASKEVA PYATNITSA, GREGORY THE THEOLOGIAN, JOHN CHRYSOSTOM, BASIL THE GREAT

Detail.

From a 19th century chapel near Pskov.
15th century. Pskov school. 147×134.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The painting of the faces is close to the 14th century manner; the treatment of the figures is close to the 15th century.

Bibliog.: *[A. Ovchinnikov* and *N. Kishilov]* Painting of Early Pskov, Moscow, 1971, pls. 40, 41 *(Russ.).*

131

РОЖДЕСТВО БОГОМАТЕРИ С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ

XIV—XV вв. Псковская школа. 74×57.
Собрание П. Корина, Москва.

Деисус с перемещенными фигурами не столько украшает поля, сколько венчает сцену. Все остальные фигуры «собираются» вокруг лежащей роженицы, как в деисусе вокруг Христа. Объединению сцены содействует преобладание насыщенного алого цвета.

Лит.: *В. Антонова*, Древнерусское искусство в собрании Павла Корина, М., б. г., стр. 36—37.

THE NATIVITY OF THE VIRGIN WITH SELECTED SAINTS

14th–15th century. Pskov school. 74×57.
The P. Korin collection, Moscow.

The *Deesis* with the figures arranged differently from usual is not so much a marginal decoration as a headpiece for the scene. The remaining figures are grouped around the reclining mother of the Virgin in the manner similar to those of the *Deesis* around the figure of Christ. The prevalence of highly saturated crimson helps to unite the scene.

Bibliog.: *V. Antonova*, Early Russian Art in the Pavel Korin Collection, Moscow, s.a., pp. 36–37 *(Russ.).*

132

СОШЕСТВИЕ ВО АД
Фрагмент.
Из Троицкого собора в Острове.
XV в. Псковская школа. 156×92.
Русский музей, Ленинград.

Напряженное выражение лиц и не перебиваемый холодными тонами ярко-алый плащ Евы — характерные черты псковской школы.

Лит.: *Н. Порфиридов*, К истории псковской станковой живописи. Икона «Сошествие во ад» из Острова. — Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», стр. 109—113.

THE ANASTASIS
(The descent into hell)
Detail.
From the Trinity Cathedral in Ostrov.
15th century. Pskov school. 156×92.
Russian Museum, Leningrad.

The tense expression on the faces, and the bright crimson cloak of Eve, which is not broken by cold hues, are characteristic features of the Pskov school.

Bibliog.: *N. Porfiridov*, On the History of Pskovian Panel Painting. *The Descent Into Hell*, Icon from Ostrov, in "Drevnyerusskoye iskusstvo. Khudozhestvennaya kultura Pskova", pp. 109–113 *(Russ.)*.

133 137

СОБОР БОГОМАТЕРИ
Общий вид и фрагмент.
Из церкви Покрова в Пскове.
Вторая половина XIV в.
Псковская школа. 81×61.
Третьяковская галерея, Москва.

Значение этой иконы еще не разгадано. Дионисийское исступление характерно для Пскова. Отступления от канонов — смуглые полуобнаженные тела Земли и Пустыни, ангелы без крыльев. Горение ярко-алого (ср. с иконами «Архангел Гавриил», «Рождество Богоматери», «Сошествие во ад»).

128 131 132

Лит.: *А. Некрасов*, Древнерусское изобразительное искусство, М., 1937, стр. 180, 181.

THE SYNAXIS OF THE VIRGIN
General view and detail.
From the Church of the Intercession in Pskov.
Second half 14th century.
Pskov school. 81×61.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The significance of this icon has still to be discovered. The Dionysiac frenzy is characteristic of Pskov. The deviations from the canons: the swarthy, half-naked bodies of the figures personifying the Earth and the Wilderness, and the angels without wings. There are patches of flaming crimson (*cf.* the icons of the *Archangel Gabriel*, the *Nativity of the Virgin*, the *Anastasis*).

Bibliog.: *A. Nekrasov*, Early Russian Fine Art, Moscow, 1937, pp. 180, 181 *(Russ.)*.

134—136

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ
Общий вид и два фрагмента.
Из Покровской церкви в Опочке Псковской обл.
XV—XVI вв. Псковская школа. 82×73.
Псковский историко-художественный музей, Псков (временно в Русском музее).

Много жизненности и непосредственности в женщинах, умывающих младенца, в печальном Иосифе и в пастухе, трубящем в рог. Фигуры разбросаны по поверхности иконы. Полуфигуры святых несоразмерны фигурам средника. Темнота горы, видимо, должна означать мрак ночи. Отступление от иконографических канонов. Ангелы, поющие славу, — изобретение мастера. Маленький пастушок «затесался» в этот деисус, но оглядывается на своего товарища.

Лит.: *Э. Смирнова*, Живопись Древней Руси (находки и открытия), стр. 7, илл. 12—21.

THE NATIVITY OF CHRIST WITH SELECTED SAINTS
General view and two details.
From the Church of the Intercession in Opochka, Pskov Region.
15th–16th century. Pskov school. 82×73.
Art Museum, Pskov (temporary in the Russian Museum).

There is much that is life-like and spontaneous in the women bathing the Child, in the sad-looking Joseph and the young shepherd blowing the horn. The figures are scattered over the surface of the icon. The half-length figures of saints are not in proportion with the figures of the main section. The dark colour of the mountain apparently signifies the darkness of night. The icon deviates from the iconographic canons; the angels singing glory having been added by the painter. A shepherd boy has wormed himself into the *Deesis* but he turns round to look at his comrade.

Bibliog.: *E. Smirnova*, Painting of Early Rus (Finds and Discoveries), p. 7, pls. 12–21 *(Russ.)*.

138 140

ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ
Общий вид и фрагмент.
Из собрания И. Остроухова.
Конец XV в. 91×63.
Третьяковская галерея, Москва.

THE ENTOMBMENT
General view and detail.
From the I. Ostroukhov collection.
Late 15th century. 91×63.
Tretyakov Gallery, Moscow.

139

СОШЕСТВИЕ ВО АД

Из собрания А. Морозова.
Конец XV в. 91 × 60.
Третьяковская галерея, Москва.

Сведения о происхождении икон (табл. 138, 140) из Каргополя недостоверны. Сходство горок в «Положении во гроб» с «Преображением» Горьковского музея (*Н. Розанова*, Ростово-Суздальская живопись XII—XVI веков, М., 1970, табл. 86) недостаточно для отнесения икон к нижегородской школе. По цвету близки новгородские иконы, не святцы (ср. с иконой «Неверие Фомы»), а пеший Георгий. «Сошествие во ад», видимо, другого, менее одаренного мастера. «Положение во гроб» не уступает известной фреске на ту же тему Джотто.

123 121

THE ANASTASIS
(The descent into hell)

From the A. Morozov collection.
Late 15th century. 91 × 60.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The information which points to Kargopol as the provenance of the icons (pls. 139, 140) is dubious. The similarity between the hilly landscape in the *Entombment* and the *Transfiguration* in the Museum in Gorky (*N. Rosanova*, Rostov-Suzdal Painting in the 12th–16th Centuries, Moscow, 1970, pl. 86) is not sufficient to enable the icons to be ascribed to the Nizhny Novgorod school. The closest Novgorod icons are not those of the *Menology* (*cf.* the icon of the *Incredulity of Thomas*), but that of *St George on Foot*. The *Anastasis* is apparently by a different and less gifted painter. The *Entombment* is not inferior to the well-known fresco on the same theme by Giotto.

141

БОГОМАТЕРЬ ПЕТРОВСКАЯ

Из собрания С. Рябушинского.
XIV в. 23 × 17.
Третьяковская галерея, Москва.

THE PETROVSKAYA VIRGIN

From the S. Ryabushinsky collection.
14th century. 23 × 17.
Tretyakov Gallery, Moscow.

142

ЦАРСКИЕ ВРАТА

Фрагмент: Богоматерь из «Благовещения».

Из села Ильинского близ Калинина.
XV—XVI вв. 40 × 28.
Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.

Обе иконы относят к тверской школе. Как и северные иконы, это провинциальные работы, но с применением редкого цвета — голубца. Богоматерь необычна своим обращенным к зрителю взглядом. В «Благовещении» — отголоски палеологовской пространственной архитектуры. Фигура Марии с пряжей не лишена изящества.

THE ROYAL DOORS

Detail: the Virgin from the *Annunciation.*

From the village of Ilyinskoye near Kalinin.
15th–16th century. 40 × 28.
Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow.

Both icons are ascribed to Tver school. Like the Northern icons, these are by provincial painters—but they use the rare *golubets* blue. The Virgin is unusual in that she regards the viewer directly. The *Annunciation* shows some throwback to Paleologue spatial architecture. The figure of Mary with a strand of wool in her hand is not devoid of finesse.

143

ФЛОР, ЛАВР, ВЛАСИЙ И МОДЕСТ

XV в. Новгородская школа. 64 × 40.
Русский музей, Ленинград.

Если культ покровителей скота восходит к античности, то в искусстве это не находит себе прямого выражения. Эти работы могли возникнуть в окрестных деревнях Новгорода, отсюда их архаизм. Вторая икона дает возможность представить себе процесс выработки «классического типа» иконы о Флоре и Лавре.

120

Лит.: *Э. Смирнова*, Живопись Обонежья XIV—XVII вв., стр. 75.

SS FLORUS, LAURUS, BLAISE AND MODESTE

15th century. Novgorod school. 64 × 40.
Russian Museum, Leningrad.

Though the cult of the patron saints of animals goes back to antiquity, there is hardly any direct expression of the fact in art. Such paintings could have appeared in the villages neighbouring on Novgorod, hence their archaic features. The second icon gives us a chance to picture the process by which the "classical type" of icons of *SS Florus and Laurus* emerged.

Bibliog.: *E. Smirnova*, 14th–17th Century Painting of the Lake Onega Area, p. 75 *(Russ.)*.

144

ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ, ВЛАСИЙ, СПИРИДОНИЙ

Фрагмент.

Из деревни Типиницы.
XV—начало XVI в. 67 × 50,7.
Русский музей, Ленинград.

SS FLORUS AND LAURUS, BLAISE, SPIRIDONIUS

Detail.

From the village of Tipinitsa.
15th–early 16th century. 67 × 50.7.
Russian Museum, Leningrad.

145

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ
С ЖИТИЕМ
Клеймо: Рождение Николы.

Из Георгиевской церкви
Теребужского погоста близ Новой Ладоги.
XIV—XV вв. 129×77.
Русский музей, Ленинград.

Икона-примитив (быть может, ростово-суздальского происхождения). Красивый силуэт лежащей женщины, тонкие отношения красного. Сходный мотив войдет позднее в искусство Дионисия (ср. с иконой «Алексий Митрополит с житием»), утратив при этом первоначальную лапидарность. 151

Лит.: Э. *Смирнова*, Живопись Обонежья XIV–XVII вв., рис. 8, 9.

ST NICHOLAS OF ZARAISK
WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *The Nativity of Nicholas.*

From the Church of St George,
pogost of Terebuga near Novaya Ladoga.
14th–15th century. 129×77.
Russian Museum, Leningrad.

A primitive (possibly of Rostov–Suzdal provenance). A beautiful silhouette of the reclining woman, and delicate relationships of reds. A similar motif was later to be incorporated in the work of Dionysius (*cf.* the icon of *St Alexius, Metropolitan of Moscow, with Scenes from His Life*), after losing its original lapidary quality.

Bibliog.: *E. Smirnova*, 14th–17th Century Painting of the Lake Onega Area, pls. 8, 9.

146

ИОАНН ЗЛАТОУСТ

Из Архангельской обл.
XVI в. 68,5×49,5.
Архангельский музей
изобразительных искусств, Архангельск.

Сильно поновлен первоначальный красный фон. Архаизм этой иконы XVI в. в духе ранненовгородской школы (ср. с иконой «Илья Пророк»). 57

ST JOHN CHRYSOSTOM

From the Arkhangelsk Region.
16th century. 68.5×49.5.
Museum of Fine Arts,
Arkhangelsk.

Much of the original red background has been restored. The archaism of this 16th century icon is quite in the spirit of the early Novgorod school (*cf.* the icon of the *Prophet Elijah*).

147

НИКОЛА ОПЛЕЧНЫЙ, ДЕИСУС
И ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ
НА ПОЛЯХ

Из Варваринской часовни деревни Есино
Медвежьегорского района.
XVI в. 87×62.
Русский музей, Ленинград.

Иконография, приемы письма и колорит идут из новгородской школы. Повышенная декоративность, как в позднейших росписях прялок. Красный фон средника приравнивается к красным одеждам на полях.

Лит.: Э. *Смирнова*, Живопись Обонежья XIV–XVII вв., стр. 77.

ST NICHOLAS (HEAD AND SHOULDERS),
THE DEESIS AND SELECTED
SAINTS ON THE MARGINS

From the Chapel of St Barbara in the village of Yesino,
Medvezhya Gora District.
16th century. 87×62.
Russian Museum, Leningrad.

The iconography, the technique of the painting and the colour range are derived from Novgorod school. The heightened decorativeness is similar to that of later distaffs with painted ornamentation. The red background of the centre panel balances the red clothes of the figures on the margins.

Bibliog.: *E. Smirnova*, 14th–17th Century Painting of the Lake Onega Arca, p. 77.

148

ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ

XVII в. 95,5×72,5.
Музей изобразительного
и прикладного искусства, Смоленск.

Парафраза новгородской иконы XV в. Работа провинциального мастера уступает работе столичного мастера. Более стилизованная парафраза того же прототипа в иконе из Архангельской области («Древнерусское искусство. Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства. Каталог», Л.—М., 1966, стр. 50, рис. 25). 120

SS FLORUS AND LAURUS

17th century. 95.5×72.5.
Museum of Fine
and Applied Arts, Smolensk.

This is a version of the 15th century Novgorod icon. The work of the provincial master is inferior to that of the master in the metropolis. A more stylised version of the same prototype is found in the icon from the Arkhangelsk Region ("Early Russian Art. Results of Expeditions of Museums of the Russian Federation for the Discovery and Collection of Works of Early Russian Art. Catalogue", Leningrad–Moscow, 1966, p. 50, plate 25—*Russ.*).

149

ИЛЬЯ ПРОРОК

Из деревни Кефтеницы
Карельской АССР.
XVI в. Северные письма. 15×12.
Русский музей, Ленинград.

В этой поздней иконе сохраняется архаическая пирамидальная схема. Краски глухие, но гармоничные. Ср. с иконой того же мастера «Сошествие во ад с избранными святыми» из Архангельского музея изобразительных искусств (*С. Ямщиков*, Древнерусская живопись. Новые открытия, табл. 45, 46).

THE PROPHET ELIJAH

From the village of Keftenitsy,
the Karelian Autonomous Republic.
16th century. Northern icon. 15×12.
Russian Museum, Leningrad.

This later icon preserves the archaic pyramidal arrangement. The colours are of low brilliance but are harmonious. *Cf.* the icon by the same master, the *Descent Into Hell with Selected Saints* from the Museum of Fine Arts in Arkhangelsk (*S. Yamshchikov*, Early Russian Painting. New Discoveries, pls. 45, 46—*Russ.*).

150—154

ДИОНИСИЙ

АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ С ЖИТИЕМ

Фрагмент и четыре клейма: Рождение Елевферия-Алексия, Обретение мощей, Чудо об умершем младенце.

Из Успенского собора Московского Кремля. Конец XV в. 197×152.

Третьяковская галерея, Москва.

54 55

Житийная тема у Дионисия разработана на основе более ранней иконописи (ср. с иконой «Никола с житием»). Образ митрополита величавый, торжественный, сосредоточенный в себе. В житийных клеймах он либо высится, либо в последних клеймах мирно покоится в гробу. Архитектура служит аккомпанементом. Отдельные сцены сливаются друг с другом в одну сплошную ленту. Рассказ льется широким потоком.

Лит.: *В. Борин*, Две иконы новгородской школы XV в. св. Петра и Алексия митрополитов московских. — «Светильник», 1914, № 4, стр. 27-30; *И. Данилова*, Жития Петра и Алексия из Успенского собора Московского Кремля. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. XXIII, М.—Л., 1968.

DIONYSIUS

ST ALEXIUS, METROPOLITAN OF MOSCOW, WITH SCENES FROM HIS LIFE

Detail and border scenes: *The Birth of Elevfery-Alexius*, *The Discovery of the Remains*, and *The Miracle Worked Over the Deceased Infant*.

From the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin. Late 15th century. 197×152.

Tretyakov Gallery, Moscow.

Dionysius worked out the scenes from the life of Alexius on the basis of earlier icon painting (*cf.* the icon of *St Nicholas with Scenes from His Life*). The image of the Metropolitan is solemn, majestic and withdrawn. In the border scenes he is depicted as dominating others or, as in the final scene, lying peacefully in the coffin. The architectural details serve as an accompaniment. Individual scenes merge into one continuous band. The narrative flows freely.

Bibliog.: *V. Borin*, Two Icons of the 15th Century Novgorod School, *St Peter* and *St Alexius*, *Metropolitans of Moscow*, in "Svetilnik", 1914, No. 4, pp. 27–30 *(Russ.)*; *I. Danilova*, Lives of Peter and Alexius, from the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin, in "Trudy Otdela drevnyerusskoi literatury Instituta russkoi literatury AN SSSR", vol. XXIII, Moscow–Leningrad, 1968 *(Russ.)*.

155 156

ДИОНИСИЙ

РАСПЯТИЕ

Общий вид и фрагмент.

Из Троицкого собора Павлова-Обнорского монастыря. Около 1500 г. 85×52.

Третьяковская галерея, Москва.

Один из шедевров русской иконописи. Из сцены страданий и унижений распятие превращается в сцену триумфа. Физические муки побеждаются красотой зрелища. Голгофский крест — это эмблема. Два масштаба вносят в икону пространственность. Полуфигуры ангелов, Церкви и Синагоги легко плывут в пространстве.

Лит: *M. Alpatov*, L'interpretation des icones russes. — «L'Information d'Histoire de l'Art», 1968, N 4, pp. 151—169.

DIONYSIUS

THE CRUCIFIXION

General view and detail.

From the Trinity Cathedral of the Pavlo-Obnorsky Monastery. c. 1500. 85×52.

Tretyakov Gallery, Moscow.

A masterpiece of Russian icon painting. From a scene of suffering and humiliation the *Crucifixion* is transformed into a scene of triumph. Physical anguish is overcome by the beauty of the spectacle, and the Cross of Golgotha serves as an emblem. The two differing scales introduce a spatial quality into the icon. The half-length figures of angels, of the Church and the Synagogue seemed to float in space.

Bibliog.: *M. Alpatov*, L'interpretation des icones russes, in "L'Information d'Histoire de l'Art", 1968 N 4, pp. 151-169.

157 158

ШКОЛА ДИОНИСИЯ

ШЕСТОДНЕВ

Общий вид и фрагмент.

Из собрания И. Остроухова. Около 1500 г. 110×91.

Третьяковская галерея, Москва.

Шесть «праздников» соответствуют шести дням недели. «Праздники» образуют красочный венок вокруг деисуса с праведниками в белоснежных апокалиптических одеждах. Здесь соединяются стихии жизнерадостной многокрасочности и белизны, как признака духовности. Лучезарность и нежность красок, «соборность» композиции, классическое равновесие частей сообщают этой иконе значение шедевра.

SCHOOL OF DIONYSIUS

THE HEXAMERON

General view and detail.

From the I. Ostroukhov collection. c. 1500. 110×91.

Tretyakov Gallery, Moscow.

Six *Church Feasts* represent the six days of the week. The *Feasts* form a colourful wreath around the *Deesis* and the righteous in snow-white, apocalyptic robes. Here the elements of joyous colourfulness and whiteness, a sign of spirituality, are united. The effulgence and delicacy of colours, the "convocational" feature of the composition, and the classical balance between the parts give this icon the importance of a masterpiece.

159—162

АПОКАЛИПСИС

Общий вид и три фрагмента.

Около 1500 г. Московская школа. 185×152.

Успенский собор Московского Кремля.

В этом создании безымянного современника Дионисия — Кремлевского мастера текст Апокалипсиса истолкован как воплощение светлых чаяний человечества (идея, отчасти соприкасающаяся с так называемой ересью жидовствующих). Неистощимая фантазия мастера, ритмичность композиции, светозарность колорита, наконец, проникновенное понимание античной классики (вне прямой зависимости от Италии, но сходным образом — ср. фрагмент иконы с картиной Паоло Учелло) — все это делает икону основоположным памятником эпохи, как ферапонтовские росписи Дионисия.

162 14

Лит.: *М. Алпатов*, Памятник древнерусской живописи XV в., М., 1964; *М. Алпатов*, Русская живопись конца XV века и античное наследие в искусстве Европы. — «Этюды по истории русского искусства», т. 1, стр. 175—187.

THE APOCALYPSE

General view and three details.

c. 1500. Moscow school. 185×152.

The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin.

In this work by an anonymous contemporary of Dionysius—known as the Kremlin Master—the text of the *Apocalypse* is interpreted as embodying the glorious hopes of mankind (an idea bordering in some respects on the so-called heresy of Judaism). The inexhaustible imagination of the painter, the rhythmical composition, the radiant colours and, finally, the sensitive understanding of classical antiquity (not directly connected with Italy, but in a similar manner—*cf.* the detail from the icon with the picture by Paolo Uccello)—all this makes this icon a fundamental relic of the epoch in the same way as the frescoes of Dionysius in the Ferapontov Monastery.

Bibliog.: *M. Alpatov*, Il Maestro di Cremlino, Milano, 1963; *M. Alpatov*, Die "Apokalipse" des Moskauer Kremls und das antike Erbin der europäischen Kunst in "Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft", 1962/63, XI–XII, S. 211–227.

163

«О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»

Около 1500 г. 200×158.

Успенский собор Московского Кремля.

Хотя икона находится там, где работал Дионисий с учениками и помощниками, она дальше от произведений самого мастера, чем икона «Шестоднев», которая происходит из Вологды. Икона Успенского собора строго канонична по иконографии. Фигуры тесно заполняют ее плоскость, нет свободного, гибкого ритма. Краски плотные и тяжелые. Вместе с тем она ближе к традициям Дионисия, чем икона на ту же тему из Дмитрова в Третьяковской галерее.

157

169 170

Лит.: *I. Danilova*, Dionisi, Dresden, 1969, S. 60—62.

"IN THEE REJOICETH"

c. 1500. 200×158.

The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin.

Although this icon remains in the place where Dionysius used to work with his pupils and assistants, it is further removed in manner from the works of the master himself than the icon of the *Hexameron* of Vologda provenance. The icon from the Dormition Cathedral is strictly canonical in the iconographic sense. Figures crowd its surface, there is no flexible, free rhythm, and colours are thick and heavy. At the same time it is closer to the traditions of Dionysius than the icon on the same subject from Dmitrov in the Tretyakov Gallery.

Bibliog.: *I. Danilova*, Dionisi, Dresden, 1969, S. 60–62.

164

ШКОЛА ДИОНИСИЯ

УВЕРЕНИЕ ФОМЫ

Из собрания А. Морозова.

Около 1500 г. 100×82.

Третьяковская галерея, Москва.

Традиционная иконография (ср. с новгородской иконой «Неверие Фомы») в истолковании мастера школы Дионисия приобрела особое очарование. В явлении Христа среди апостолов гармония, как в явлении Троицы. Но в «Уверении» господствует не голубец, а киноварь, ее оттеняет темно-зеленый, с ней гармонирует золотистый тон всей гаммы.

123

SCHOOL OF DIONYSIUS

THE INCREDULITY OF THOMAS

From the A. Morozov collection.

c. 1500. 100×82.

Tretyakov Gallery, Moscow.

The traditional iconography (*cf.* the Novgorodian *Incredulity of Thomas* icon) has, in the interpretation of this master of the Dionysius school, acquired a charm of its own. In the apparition of Christ there is harmony among the Apostles just as in the apparition of the Trinity. But in the *Incredulity of Thomas* it is the cinnabar and not the *golubets* blue that is the strongest; it is contrasted to dark green and harmonised with the golden tone of the entire gamut of colours.

166

ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА

XVI в. Новгородская школа. 28×21.

Русский музей, Ленинград.

Нет оснований считать, что, молясь Параскеве, новгородец думал о ближайшем базарном дне. Параскева в иконах была образом возвышенной женственности, целомудрия, подвижничества.

Лит.: *В. Лазарев*, Искусство Новгорода, М., 1947, стр. 109; *K. Onasch*, Paraskeva-Studien. — «Ostkirchliche Studien», Bd VI, Würzburg, 1957.

ST PARASKEVA PYATNITSA

16th century. Novgorod school. 28×21.

Russian Musem, Leningrad.

There are no grounds for thinking that as he prayed to St Paraskeva a Novgorodian had only the next market day in mind. St Paraskeva as depicted in icons was the image of lofty feminity, chastity and piety.

Bibliog.: *V. Lazarev*, The Art of Novgorod, Moscow, 1947, p. 109 *(Russ.)*; *K. Onasch*, Paraskeva-Studien, in "Ostkirchliche Studien", Bd VI, Würzburg, 1957.

167 168

ПОКРОВ
Общий вид и фрагмент.

Из собрания Н. Лихачева.
Начало XVI в. Московская школа. 117×69.
Русский музей, Ленинград.

Превосходная икона, близкая к миниатюрам школы митрополита Макария (например, к иллюстрациям Косьмы Индикоплова). Устремленность кверху композиции придает сцене возвышенность и одухотворенность. Ритм и гармония форм и красок не вытесняются повествовательностью, хотя отдельные фигуры очень характерны.

Лит.: *А. Некрасов*, О явлении ракурса в древнерусской живописи. — «Труды Отделения искусствознания РАНИОН», вып. I, М., 1926.

THE INTERCESSION
General view and detail.

From the N. Likhachev collection.
Early 16th century. Moscow school. 117×69.
Russian Museum, Leningrad.

An excellent icon close to the miniatures of the school of the Metropolitan Macarius (for example, the illustrations for the *Topographia of Cosmas Indicopleustes*). The soaring, upward movement of the composition imbues the scene with loftiness and spirituality. The rhythm and harmony of form and colour are not forced to give way to a narrative quality though some of the figures have distinct individuality.

Bibliog.: *A. Nekrasov*, On Foreshortening in Early Russian Painting, in "Trudy Otdeleniya iskusstvoznanya RANION", fascicle I, Moscow, 1926 *(Russ.)*.

169 170

«О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»
Фрагменты.

Из Успенского собора в Дмитрове.
Начало XVI в. Московская школа. 146×110.
Третьяковская галерея, Москва.

Примечательна тонкая, разнообразная характеристика участников торжественной сцены.

"IN THEE REJOICETH"
Details.

From the Dormition Cathedral in Dmitrov.
Early 16th century. Moscow school. 146×110.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The fine and varied characterisation of the participants in the magnificent scene is remarkable.

172

НЕЧЕСТИВЕЦ СТРЕЛЯЕТ В ИКОНУ ГЕОРГИЯ
Клеймо-вырезка из иконы «Георгий с житием».

Из собрания Н. Лихачева.
Начало XVI в. Московская школа. 19×15.
Русский музей, Ленинград.

Превосходная икона, скорее новгородской, чем московской школы. Подчеркнутый контур, почти монохром (ср. с клеймом «Колесование святого» иконы рублевского музея). Чисто художественными средствами выражена «победа» иконы на белокаменном храме над испуганным нечестивцем. Иконопись начала XVI в. поныне недооценена. Отсюда отсутствие литературы об этом периоде.

171

Лит.: *П. Муратов*, Древнерусская живопись до середины XVII в. — «История русского искусства», под ред. И. Грабаря, т. VI, М., 1914, стр. 50.

THE INFIDEL SHOOTING AT THE ICON OF ST GEORGE
A border scene cut out from the icon of *St George with Scenes from His Life*.

From the N. Likhachev collection.
Early 16th century. Moscow school. 19×15.
Russian Museum, Leningrad.

A splendid icon, rather of the Novgorod than the Moscow school. The accentuated outline, and almost monochrome colours (*cf.* the border scene of the *Breaking on the Wheel* of the Rublev Museum icon). The triumph of the icon on the white stone church over the frightened infidel is expressed through purely artistic means. Early 16th century icon painting was not hitherto properly evaluated, hence the lack of literature dealing with the period.

Bibliog.: *P. Muratov*, Early Russian Painting up to the Mid-17th Century, in "Istoriya russkogo iskusstva", I. Grabar (Ed.), vol. VI, Moscow, 1914, p. *(Russ.)*.

173 174

ВЛАДИМИР, БОРИС И ГЛЕБ С ЖИТИЕМ БОРИСА И ГЛЕБА
Клейма: Тайное погребение Владимира, Борис молится перед шатром.

Из церкви Иоанна Лествичника Московского Кремля.
Начало XVI в. Московская школа. 138×120.
Третьяковская галерея, Москва.

Превосходная икона, в которой древние иконографические типы (ср. с иконой XIV в. в Третьяковской галерее) облечены в формы последионисиевской живописи. Глубоко человечное, красочное, богатое ритмами искусство.

52 53

Лит.: Э. *Смирнова*, Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. XV, стр. 321—323.

SS VLADIMIR, BORIS AND GLEB WITH SCENES FROM THE LIVES OF SS BORIS AND GLEB
Border scenes: *The Secret Burial of Vladimir, Boris Praying Outside the Tent.*

From the Church of St John Climacus of the Moscow Kremlin.
Early 16th century. Moscow school. 138×120.
Tretyakov Gallery, Moscow.

An excellent icon in which early iconography types (*cf.* the 14th century icon in the Tretyakov Gallery) acquired forms characteristic of post-Dionysius painting. It is profoundly human, colourful art rich in rhythms.

Bibliog.: *E. Smirnova*, The Reflection of Literature about SS Boris and Gleb in Early Russian Easel Painting, in "Trudy Otdela drevnyerusskoi literatury Instituta russkoi literatury AN SSSR", vol. XV, pp. 321–323 *(Russ.)*.

175 176

ИОАНН БОГОСЛОВ С ЖИТИЕМ

Клейма: Романа и Иоанн, Избиение Иоанна.

Из Вологодской области.

Начало XVI в. Московская школа. 130×104.

Вологодский краеведческий музей, Вологда.

Вряд ли можно относить икону в школе Дионисия и видеть в ней черты Дионисиева почерка. Драматизм не присущ произведениям Дионисия. Краски — носители этических ценностей. Киноварь передает активное начало, нежно-голубые и зеленые тона — выражение душевной чистоты.

Лит.: *Г. Попов*, Иллюстрации «Хождения Иоанна Богослова» в миниатюре и станковой живописи конца XV в. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. XXII, М.—Л., 1966, стр. 208—221.

ST JOHN THE THEOLOGIAN WITH SCENES FROM HIS LIFE

Details: *Romana and St John, The Flagellation of St John.*

From Vologda Region.

Early 16th century. Moscow school. 130×104.

Museum of Local Studies, Vologda.

It is hardly possible to ascribe the icon to the school of Dionysius or see in it features of Dionysius' hand. Dramatism was not a characteristic of Dionysius' work. Here colours convey ethical values—cinnabar the active principle, pastel blues and greens spiritual purity.

Bibliog.: *G. Popov*, Illustrations to "The Travels of St John the Theologian" in Late 15th Century Miniature and Panel Painting, in "Trudy Otdela drevnyerusskoi literatury Instituta russkoi literatury AN SSSR", vol. XXII, Moscow-Leningrad, 1966, pp. 208–221 *(Russ.)*.

177 178

ПЕТР И ПАВЕЛ С ЖИТИЕМ

Общий вид и клеймо: Павел на море.

Из Новгорода.

XVI в. Новгородская школа. 162×119.

Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

175 176

В расцветке клейм, особенно в клейме над головами апостолов, видна забота о равновесии цветовых пятен. В отличие от среднерусских икон (ср. с иконой «Иоанн Богослов с житием») краски плотные, тусклые. Характерны отдельные жанровые мотивы. Сближать стиль иконы с новгородскими таблетками нет оснований. Это памятники различных эпох.

Лит.: *K. Onasch*, Ikonen, Berlin, s.a. S. 57.

SS PETER AND PAUL WITH SCENES FROM THEIR LIVES

General view and border scene: *St Paul at Sea.*

From Novgorod.

16th century. Novgorod school. 162×119.

Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

The colouring of the border scenes, especially the upper part over the heads of the Apostles, shows a concern for the balance of colour patches. Unlike the central Russian icons (*cf.* the icon of *St John the Theologian with Scenes from His Life*) the colours are of high saturation and low brilliance. The occasional use of *genre* motifs is characteristic. There is no basis for considering the style of the icons close to that of Novgorodian tablets. These are relics of different trends of the Novgorod school.

Bibliog.: *K. Onasch*, Ikonen, Berlin, s.a., S. 57.

179

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ С ЖИТИЕМ

Клеймо: Никола изгоняет беса.

Из Дмитрова.

Начало XVI в. 122×99.

Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.

171 174 175

В отличие от многих других икон этого времени, лучезарных по цвету, в этой побеждает контраст светлого и черного.

Лит.: [*И. Иванова*], Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, табл. 42—48.

ST NICHOLAS OF ZARAISK WITH SCENES FROM HIS LIFE

Border scene: *Nicholas Exorcizes the Devil.*

From Dmitrov.

Early 16th century. 122×99.

Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow.

Unlike many other icons of the same period, which are radiant in colour, here a contrast of light and black predominates.

Bibliog.: *[I. Ivanova]*, Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, pls. 42–48 *(Russ.)*.

180

ИОАНН БОГОСЛОВ С ЖИТИЕМ

Клеймо: Работные люди копают землю.

Из Суздаля.

XVI в. 135×86.

Суздальский историко-художественный музей, Суздаль.

Миниатюрность письма — признак XVI в.

Лит.: *Г. Попов*, Иллюстрации «Хождения Иоанна Богослова» в миниатюре и станковой живописи конца XV в. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. XXII, стр. 208—221.

ST JOHN THE THEOLOGIAN WITH SCENES FROM HIS LIFE

Border scene: *Labourers Digging the Earth.*

From Suzdal.

16th century. 135×86.

Art History Museum, Suzdal.

The minute style of painting is a sign of the 16th century.

Bibliog.: *G. Popov*, Illustration to "The Travels of St John the Theologian" in Late 15th Century Miniature and Panel Painting, in "Trudy Otdela drevnyerusskoi literatury Instituta russkoi literatury AN SSSR", vol. XXII, pp. 208–221.

181

ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ИЛЬИ ПРОРОКА С ЖИТИЕМ
Средник.
Из собрания И. Остроухова.
XVI в. 124×107.
Третьяковская галерея, Москва.

24 Огненное облако не в виде четко обрисованного круга, как в иконе Исторического музея. Оно заливает почти весь средник иконы. На его фоне выделяется почти античная красота силуэтных фигур Ильи и его ученика. Их тела сливаются и образуют выразительный зигзаг.

Лит.: *П. Муратов*, Древнерусская иконопись в собрании И. Остроухова, М., 1914, стр. 28, 29.

THE PROPHET ELIJAH AND THE FIERY CHARIOT, WITH SCENES FROM THE LIFE OF THE PROPHET
Centre panel.
From the I. Ostroukhov collection.
16th century. 124×107.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The fiery cloud is not in the form of a clearly delineated circle as in the icon from the History Museum—it spreads over almost the entire centre panel of the icon. The background heightens the almost classical beauty of the silhouettes of Elijah and his pupil. Their bodies seem to link to form an expressive zigzag.

Bibliog.: *P. Muratov*, Early Russian Icon Painting in the I. Ostroukhov Collection, Moscow, 1914, pp. 28, 29 *(Russ.)*.

182

ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА
XVI в. Ростово-суздальская школа. 67×54.
Национальный музей, Стокгольм.

Превосходная икона. Выразительное красочное созвучие. Первые признаки узорности в духе XVI в.

Лит.: *H. Kjellen*, Ryska ikonen, Stockholm, 1956, S. 136.

ST PARASKEVA PYATNITSA
16th century. Rostov-Suzdal school. 67×54.
National Museum, Stockholm.

A splendid icon, with expressive colour combinations. The earliest sign of the fondness for pattern tracery characteristic of the 16th century.

Bibliog.: *H. Kjellen*, Ryska ikonen, Stokcholm, 1956, S. 136.

183

ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ С ЖИТИЕМ МАРИИ
Клеймо: Моление о посохах.
Из собрания А. Морозова.
XVI в. Новгородская школа. 116×102.
Третьяковская галерея, Москва.

53 Почти та же чистота и ясность форм, как в житийных иконах XVII в. Белизна храма символизирует чистосер- 174 дечие молящегося первосвященника (ср. с иконой «Владимир, Борис и Глеб с житием Бориса и Глеба»).

THE PRESENTATION IN THE TEMPLE WITH SCENES FROM THE LIFE OF THE VIRGIN
Border scene: *Prayer about the Croziers.*
From the A. Morosov collection.
16th century. Novgorod school. 116×102.
Tretyakov Gallery, Moscow.

Here there is almost the same purity and clarity of form as in 14th century icons with scenes from the lives of saints. The whiteness of the church symbolises the purity of heart of the praying High Priest (*cf.* the icon of *SS Vladimir, Boris and Gleb with Scenes from the Lives of SS Boris and Gleb*).

184

НИКОЛА С ЖИТИЕМ
Клеймо: Никола является трем мужам в темнице.
XVI в. 150×112.
Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.

177 178 Икона ближе к традициям новгородской школы (ср. с иконой «Петр и Павел с житием») и далека от лучезарности Дионисия.

ST NICHOLAS WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *St Nicholas Appears to the Three Men in the Dungeon.*
16th century. 150×112.
Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow.

The icon is closer to the traditions of the Novgorod school (*cf.* the icon of *SS Peter and Paul with Scenes from Their Lives*) and is far from the radiance of those of Dionysius.

185

ВИДЕНИЕ ИОАННА ЛЕСТВИЧНИКА
Из собрания Н. Лихачева.
Первая половина XVI в.
Новгородская школа. 63,3×44.
Русский музей, Ленинград.

Вместе с иконами «Видение Евлогия» и «Притча о слепце и хромце» эта икона близка к школе митрополита Макария. Назидательность и повествовательность соединяются в них с выразительностью композиций, силуэтов и звонкостью красок.

Лит.: *М. Алпатов*, Всеобщая история искусств, т. III, М., 1955, стр. 270.

THE VISION OF ST JOHN CLIMACUS
From the N. Likhachev collection.
First half 16th century.
Novgorod school. 63.3×44.
Russian Museum, Leningrad.

Together with the icons of the *Vision of Eulogius*—and of the *Parable of the Blind Man and the Cripple* this icon is close to the school of the Metropolitan Macarius. In them didactic and narrative features are combined with an expressiveness of composition and silhouette, and with sonorous colours.

Bibliog.: *M. Alpatov*, General History of the Arts, vol. III, Moscow, 1955, p. 270 *(Russ.)*.

186

СИМЕОН ПРАВЕДНЫЙ
Из собрания И. Остроухова.
Середина XVI в. 31×24.
Третьяковская галерея, Москва.

Образ старца с характерной для XVI в. психологической сложностью выражения лица и чертами мудрости и сдержанности во взоре. Более взволнованный образ Симеона в других иконах этого времени выглядит выхваченным из сцены «Сретения». Вряд ли иконы отражают в лицах идеалы «заволжских старцев» и «иосифлян».

Лит.: *В. Антонова* и *Н. Мнева*, Каталог древнерусской живописи, т. II, стр. 214.

ST SIMEON THE PIOUS
From the I. Ostroukhov collection.
Mid-16th century. 31×24.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The image of the old man with a psychological complexity of facial expression and features of wisdom and restraint in his gaze, characteristic of the 16th century. The more agitated image of Simeon in other icons of this period seems to be transplanted from the scene of the *Presentation in the Temple*. It is doubtful whether those icons reflect in the images depicted the ideals of the "Trans-Volga Elders" or the "Followers of Joseph".

Bibliog.: *A. Antonova* and *N. Mneva*, Catalogue of Early Russian Painting, vol. II, p. 214 *(Russ.)*.

187

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Фрагмент.
Из собрания А. Морозова.
Конец XV в. Ростово-суздальская школа. 75×55.
Третьяковская галерея, Москва.

22

В отличие от новгородских икон на ту же тему в этой меньше подчеркнуты удаль всадника и движение коня. Палатное письмо отличается лапидарностью в духе XV в.

Лит.: *А. Грищенко*, Русская икона как искусство живописи. — «Вопросы живописи», вып. 3, стр. 178.

ST GEORGE AND THE DRAGON
Detail.
From the A. Morozov collection.
Late 15th century. Rostov–Suzdal school. 75×55.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The daring of the rider and the movement of the horse are not strongly stressed as in the Novgorodian icons on the same subject. The painting of the architectural details is clear-cut, in the spirit of the 15th century.

Bibliog.: *A. Grishchenko*, Russian Icon as Painting, in "Voprossy zhivopisi", fascicle 3, p. 178 *(Russ.)*.

188

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Фрагмент.
XVI в. Московская школа. 55×44.
Собрание П. Корина, Москва.

«Эпический стиль» в образе крепости сменяется «сказочным». Отдельные мотивы, вроде шпилей, возможно, из западной гравюры. Царь и царица любуются единоборством как занимательным зрелищем.

Лит.: *В. Антонова*, Древнерусское искусство в собрании Павла Корина, стр. 52, 53.

ST GEORGE AND THE DRAGON
Detail.
16th century. Moscow school. 55×44.
The P. Korin collection, Moscow.

The "epic style" in the treatment of the fortress is replaced by a "fairy-tale style". Individual motifs, such as the spires, are possibly derived from Western engravings. The King and Queen admire the duel as if it were an entertaining spectacle.

Bibliog.: *V. Antonova*, Early Russian Art in the Pavel Korin Collection, pp. 52, 53 *(Russ.)*.

189

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ
Из Углича.
XVI в. 35×39.
Рыбинский историко-художественный музей, Рыбинск (временно в Третьяковской галерее).

68, 106

В отличие от героического драматизма иконы начала XV в. в этом архангеле есть и молодцеватость и манерность. Вместе с тем многое выражено одним противопоставлением киновари и черного (ср. с «Архангелом Михаилом» Русского музея).

Лит.: *В. Антонова*, Ростово-суздальская школа живописи, стр. 111.

THE ARCHANGEL MICHAEL
From Uglich.
16th century. 35×39.
Art History Museum, Rybinsk
(temporary in Tretyakov Gallery).

Unlike the heroic drama in the early 15th century icon, this Archangel has a hint of swagger and affectation in his bearing. At the same time much is expressed here simply through a contrast of cinnabar and black (*cf.* the *Archangel Michael* from the Russian Museum).

Bibliog.: *V. Antonova*, Rostov–Suzdal School of Painting, p. 111 *(Russ.)*.

190

ИОАНН ПРЕДТЕЧА
Из Дмитрова.
XVI в. 52×42.
Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.

5

В отличие от Иоанна XV в., полного смирения и кротости, в этой иконе голова поднята, взгляд открыт, во всем сквозит пробуждение самосознания человека. Трудно поверить тому, что икона входила в состав деисуса. Пробуждение личности осталось в XVI в. единичным явлением.

ST JOHN THE BAPTIST
From Dmitrov.
16th century. 52×42.
Andrei Rublev Museum
of Early Russian Art, Moscow.

Unlike the 15th century *St John*, full of humility and meekness, the head of St John in this icon is uplifted, the gaze is direct, and man's awakening self-awareness can be seen in everything. It is difficult to believe that the icon was part of a *Deesis*. The awakening self-awareness remained as isolated occurrence in the 16th century.

191

ПСКОВСКИЕ МАСТЕРА
ОСТАНЯ, ЯКОВ, МИХАЙЛО, ЯКУШКО
И СЕМЕН ВЫСОКИЙ ГЛАГОЛЬ
ЧЕТЫРЕХЧАСТНАЯ ИКОНА
Фрагмент.

1547–1554. 190 × 151.

Благовещенский собор Московского Кремля.

Икона выполнена искусными мастерами, но под прямым руководством духовенства, согласно выработанной им богословской программе. Перегруженность композиции, тусклый колорит — свидетельство конца «золотого века» русской иконописи.

Лит.: *Ф. Буслаев*, Для истории русской живописи XVI в. — Сочинения, т. II, Спб., 1910, стр. 286—344.

PSKOVIAN MASTERS:
OSTANYA, JAKOV, MIKHAILO, YAKUSHKO
AND SEMYON THE VYSOKII GLAGOL
FOUR-PART ICON
Detail.

1547–1554. 190 × 151.

The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin.

The icon was painted by skilled masters but the work was closely directed by Church dignitaries in keeping with the theological programme evolved by them. The over-burdened composition and subdued colours point to the eclipse of the "golden age" of Russian icon painting.

Bibliog.: *F. Buslayev*, Material for the History of 16th Century Russian Painting, Coll. Works, vol. II, St Petersburg, 1910, pp. 286–344 *(Russ.)*.

192

ЦЕРКОВЬ ВОИНСТВУЮЩАЯ
Фрагмент.

Из Мироваренной палаты
Московского Кремля.
1550-е гг. 144 × 396.
Третьяковская галерея, Москва.

Самая большая, но далеко не самая прекрасная икона свидетельствует о перерождении и начале вырождения русской иконописи. В отличие от поэтической «Битвы новгородцев с суздальцами» выполнение этой иконы однообразное, почти ремесленное. Краски утрачивают свою силу и яркость.

Лит.: *В. Антонова* и *Н. Мнева*, Каталог древнерусской живописи, т. II, стр. 129.

THE CHURCH MILITANT
Detail.

From Mirovarennaya Chamber (Chrismatory)
of the Moscow Kremlin.
1550s. 144 × 396.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The biggest icon of all, not the very best, but one testifying to the decline, to the onset of the degeneration of Russian icon painting. Unlike in the poetic icon *Battle of the Novgorodians and Suzdalians*, the execution is monotonous and almost of a hackwork nature. Colours lose their strength and brilliance.

Bibliog.: *V. Antonova* and *N. Mneva*, Catalogue of Early Russian Painting, vol. II, p. 129.

114

193

ГЕРАСИМ СО ЛЬВОМ

Из собрания И. Остроухова.
Середина XVI в. 32 × 25.
Третьяковская галерея, Москва.

Эта провинциальная икона не лишена поэтической прелести. Видимо, опека церковных властей не простиралась на иериферию, не убивала народного творчества. Впрочем, в отличие от икон XV в., в этой побеждает прозаизм, тусклый колорит, композиция лишена ритмичности.

Лит.: *П. Муратов*, Древнерусская иконопись в собрании И. Остроухова, стр. 35.

ST GERASIMUS AND THE LION

From the I. Ostroukhov collection.
Mid-16th century. 32 × 25.
Tretyakov Gallery, Moscow.

This provincial icon is not devoid of poetic charm. Evidently the guardianship of the Church did not reach this outlying region and consequently was unable to kill the creative endeavour of the people. Even so, in comparison with the 15th century icons prosaic features and dull colours prevail, and the composition lacks rhythm.

Bibliog.: *P. Muratov*, Early Russian Icon Painting in the I. Ostroukhov Collection, p. 35 *(Russ.)*.

194

ЧУДО ФЕДОРА ТИРОНА

Конец XVI в. Строгановская школа. 35 × 30.
Русский музей, Ленинград.

Типичное для строгановцев миниатюрное письмо, повествовательность, яркие вспышки киновари.

Лит.: *Н. Сычев*, Древлехранилище Русского музея имп. Александра III. — «Старые годы», 1916, январь—февраль, стр. 22.

ST THEODORE TIRON

Late 16th century. Stroganov school. 35 × 30.
Russian Museum, Leningrad.

This is a typically Stoganov miniature type of painting: it is narrative with bright flashes of cinnabar.

Bibliog.: *N. Sychev*, Repository of Relics of the Emperor Alexander III Russian Museum, in "Starye gody", 1916, January–February, p 22 *(Russ.)*.

195

ПРОКОПИЙ ЧИРИН
НИКИТА-ВОИН

Из Сольвычегодска.
Конец XVI в. 29 × 22.
Третьяковская галерея, Москва.

Икона служила средником складня со сценами жизни святого. Характерная особенность строгановских икон — святой повернут к молящемуся в профиль и сам обращается с молитвой. Икона перестает быть двойником «прототипа», она становится изображением мольбы святого о милости. Он наделяется всеми чертами слабости смертного. Признак идейного и художественного упадка.

Лит.: *А. Некрасов*, Древнерусское изобразительное искусство, стр. 321.

PROCOPIUS CHIRIN
ST NICETAS THE WARRIOR

From Solvychegodsk.
Late 16th century. 29 × 22.
Tretyakov Gallery, Moscow.

The icon served as the centre panel of a triptych with scenes from the life of the Saint. The following feature is characteristic of Stroganov icons: the Saint is seen by the congregration in profile, himself deep in prayer. The icon is no longer a double of the prototype, and becomes a representation of a saint praying for grace. The saint is depicted with all the weaknesses of mortal man—a sign of both spiritual and artistic decline.

Bibliog.: *A. Nekrasov*, Early Russian Fine Art, p. 32 *(Russ.)*.

196

НИКИФОР САВИН

ОТЕЧЕСТВО

Средник трехстворчатого складня.
Конец XVI–начало XVII в. 40×30.
Третьяковская галерея, Москва.

Одна из самых красивых строгановских икон. Золотистый ассист как бы рождается из глухих теплых красок. Фигура бога-отца гармонично вписана в круг. Икона Н. Савина выделяется из числа большинства строгановских икон, искусно выполненных, но не порожденных поэтическим вдохновением.

Лит.: *M. Alpatov* und *N. Brunov*, Geschichte der altrussischen Kunst, S. 365.

NIKIFOR SAVIN

THE NEW TESTAMENT TRINITY

Centre part of triptych.
Late 16th–early 17th century. 40×30.
Tretyakov Gallery, Moscow.

One of the most beautiful of the Stroganov icons. The golden hatching seems to be born of the warm hues of low brilliance. The figure of God the Father is well placed in a roundel. Savin's icon stands out among the majority of Stroganov icons which were skilfully executed but did not stem from poetic inspiration.

Bibliog.: *M. Alpatov* und *N. Brunov*, Geschichte der altrussischen Kunst, S. 365.

197

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ-ВОЕВОДА

Середина XVII в. 33×27.
Собрание П. Корина, Москва.

Апокалиптический образ крылатого воина-губителя на крылатом коне — яркое порождение народной фантазии. Предвосхищение ярославских росписей конца века. Полная противоположность ученому, искусному, но пустому и холодному мастерству царских изографов.

THE ARCHISTRATEGOUS MICHAEL

Mid-17th century. 33×27.
The P. Korin collection, Moscow.

The apocaliptic image of the winged angel of the bottomless pit who came to mete out punishment on his winged horse is an outstanding character evolved by popular imagination. This is a precursor of the Yaroslavl wall painting of the late 17th century and is in direct contrast to the learned, highly skilled, but empty and cold mastery of the court icon painters.

198

СИМОН УШАКОВ

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, ПОПИРАЮЩИЙ ДЬЯВОЛА

Из собрания Толмачевской-Сосновской.
1676. 23×20,5.
Третьяковская галерея, Москва.

Наиболее «иконописная» работа Ушакова, впрочем не без черт эклектики (контраст между фигурой и фоном). Характерная для царских изографов утрата творческого воображения, при изысканной технике исполнения. Кого изображает маленькая фигурка — неизвестно.

Лит.: *М. Алпатов*, Всеобщая история искусств, т. III, стр. 303.

SIMON USHAKOV

THE ARCHANGEL MICHAEL TRAMPLING THE DEVIL UNDERFOOT

From the Tolmachevskaya-Sosnovskaya collection.
1676. 23×20.5.
Tretyakov Gallery, Moscow.

This is the most "icon-painterly" work of Ushakov, but not without certain features of eclecticism (figure and background). It shows a certain loss of creative imagination characteristic of court artists while the technique of execution remains highly refined. Whom the small figure represents is not known.

Bibliog.: *M. Alpatov*, General History of the Arts, vol. III, p. 303 *(Russ.)*.

199

ОТЧЕ НАШ

Клеймо: «И не введи нас во искушение».

Из церкви Григория Неокесарийского в Москве.
Последняя четверть XVII в. 131×77.
Русский музей, Ленинград.

Несмотря на заимствования из западной гравюры, более целостный образ, чем в иконах С. Ушакова.

Лит.: *К. Корнилович*, Окно в минувшее, Л., 1968, стр. 130—134.

"OUR FATHER"

Border scene: "*Lead us not into temptation*".

From Church of St Gregory Thaumaturgos in Moscow.
Last quarter 17th century. 131×77.
Russian Museum, Leningrad.

Despite certain borrowings from Western engravings, this is a more poetic image than that found in icons by Ushakov.

Bibliog.: *K. Kornilovich*, Window on the Past, Leningrad, 1968, pp. 130–134 *(Russ)*.

200

АВРААМ

Из праотеческого чина иконостаса
Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале.
Середина XVII в. 198×89.
Музей древнерусского искусства
имени Андрея Рублева, Москва.

В образах величественных праотцев в широких плащах проявилось своеобразное русское барокко. В изысканных соотношениях красок — то зеленоватого, то черного с красным, то киновари с охрой — сказались лучшие колористические традиции русской иконописи.

Лит.:[*И. Иванова*], Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, табл. 89, 90.

ABRAHAM

From *Forefathers Range* of the iconostasis,
Spasso-Yefimiev Monastery in Suzdal.
Mid-17th century, 198×89.
Andrei Rublev Museum
of Early Russian Art, Moscow.

In the imposing images of the biblical patriarchs in wide cloaks, one can see the features of Russian Baroque. The delicate relationships of colours—now greenish, now black and red, or cinnabar and ochre—point to the influence of the best colours traditions of Russian icon painting.

Bibliog.: *[I. Ivanova]*, Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, pls. 89, 90 *(Russ.)*.

201

ТИХОН ФИЛАТЬЕВ

ИОАНН ПРЕДТЕЧА В ПУСТЫНЕ СО СЦЕНАМИ ЖИТИЯ

Фрагмент.

Из церкви Козьмы и Дамиана в Кадашах.
1689. 142×122.

Третьяковская галерея, Москва.

Пейзаж с деревьями навеян фламандскими образцами, но в передаче птиц и зверей, всей «твари земной» сказалось наивно-поэтическое чувство русского мастера.

Лит.: *А. Демин*, Наблюдения над пейзажем в житии протопопа Аввакума. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. XXII, стр. 401—406.

TIKHON FILATYEV

ST JOHN THE BAPTIST IN THE WILDERNESS WITH SCENES FROM HIS LIFE

Detail.

From the Church of SS Cosmas and Damian in Kadashi.
1689. 142×122.

Tretyakov Gallery, Moscow.

The landscape with trees is evocative of Flemish painting, but the birds and beasts and all other "earthly creatures" show the naïvely poetic feeling of the Russian artist.

Bibliog.: *A. Demin*, Observations of Landscape in the Life of Archpriest Avvakum, in "Trudy Otdela drevnyerusskoi literatury Instituta russkoi literatury AN SSSR", vol. XXII, pp. 401-406 *(Russ.)*.

202

ИЛЬЯ ПРОРОК С ЖИТИЕМ

Фрагмент.

Вторая половина XVII в. 176×145,2.

Церковь Ильи Пророка. Ярославль.

Изысканный, несколько блеклый колорит этой иконы необычен для русской иконописи. Характер русского мастера сказался в любовной и поэтической передаче природы с ее мельчайшими подробностями.

Лит.: *И. Вахрамеев*, Церковь Ильи Пророка в Ярославле, Ярославль, 1906, рис. 17.

THE PROPHET ELIJAH WITH SCENES FROM HIS LIFE

Detail.

Second half 17th century. 176×145.2.

Church of the Prophet Elijah, Yaroslavl.

The refined, somewhat faded colours of the icon are unusual for Russian icon painting. The character of the Russian artist is reflected in the loving and poetic representation of the countryside down to the smallest detail.

Bibliog.: *I. Vakhrameyev*, The Church of the Prophet Elijah in Yaroslavl, Yaroslavl, 1906, plate 17 *(Russ.)*.

203

СИМВОЛ ВЕРЫ

Фрагмент.

Из Соловецкого монастыря.
Вторая половина XVII в. 140×156.
Музей «Коломенское», Москва.

Поздняя «фрязь», миниатюрное письмо, тонкий декоративизм в колорите.

THE SYMBOL OF FAITH

Detail.

From the Solovetsky Monastery.
Second half 17th century. 140×156.
Kolomenskoye Museum, Moscow.

A late "fryaz" in miniature style, and delicate and decorative use of colour.

СПИСОК ТАБЛИЦ

LIST OF PLATES

31

ПОКРОВ	THE INTERCESSION
XV—начало XVI в.	15th–early 16th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

32

ПОКРОВ	THE INTERCESSION
XIV в.	14th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

33

ГЕОРГИЙ	ST GEORGE
XI—начало XII в.	11th–early 12th century.
Успенский собор Московского Кремля.	The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin.

34

УСПЕНИЕ	THE DORMITION
Конец XII в.	Late 12th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

35

ПЕТР И ПАВЕЛ	SS PETER AND PAUL
XII—XIII вв.	12th–13th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

36

ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ	ST DEMETRIUS OF THESSALONICA
Фрагмент.	Detail.
XII в.	12th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

37

БОГОМАТЕРЬ ВЕЛИКАЯ ПАНАГИЯ	THE VIRGIN GREAT PANAGIA
(так называемая Ярославская Оранта).	(the so-called *Virgin Orans of Yaroslavl*)
Фрагмент.	Detail.
XII в.	12th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

38

СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ	THE VERNICLE
XII в.	12th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

39

АРХАНГЕЛ	AN ARCHANGEL
(так называемый Златые власа).	(the so-called *Archangel with the Golden Hair*)
XII в.	12th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

40

НИКОЛА СО СВЯТЫМИ НА ПОЛЯХ	ST NICHOLAS WITH SAINTS ON MARGINS
Фрагмент.	Detail.
XII в.	12th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery. Moscow.

41

НИКОЛА	ST NICHOLAS
Фрагмент.	Detail.
Конец XII в.	Late 12th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

42

БОГОМАТЕРЬ	THE VIRGIN
XII—начало XIII в.	12th–early 13th century.
Благовещенский собор Московского Кремля.	The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin.

43

БОГОМАТЕРЬ БЕЛОЗЕРСКАЯ	THE VIRGIN OF BELOZERSK
XIII в.	13th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

44

ЯВЛЕНИЕ АРХАНГЕЛА МИХАИЛА ИИСУСУ НАВИНУ	THE APPEARANCE OF THE ARCHANGEL MICHAEL TO JOSHUA
XIII в.	13th century.
Благовещенский собор Московского Кремля.	The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin

45

БОРИС И ГЛЕБ	SS BORIS AND GLEB
Фрагмент.	Detail.
Начало XIV в.	Early 14th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

46

БОРИС И ГЛЕБ	SS BORIS AND GLEB
Начало XIV в.	Early 14th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

47

БОРИС И ГЛЕБ	SS BORIS AND GLEB
XIV в.	14th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

48

ИЛЬЯ ПРОРОК В ПУСТЫНЕ С ЖИТИЕМ И ДЕИСУСОМ	THE PROPHET ELIJAH IN THE WILDERNESS WITH SCENES FROM HIS LIFE, AND THE DEESIS
Средник.	Centre panel.
XIII в.	13th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

49

ГЕОРГИЙ С ЖИТИЕМ	ST GEORGE WITH SCENES FROM HIS LIFE
Клеймо:	Border scene:
Георгия жгут свечами.	*St George Being Burnt with Candles.*
Начало XIV в.	Early 14th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

50

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ С ЖИТИЕМ	ST NICHOLAS OF ZARAISK WITH SCENES FROM HIS LIFE
Клеймо:	Border scene:
Приведение во учение.	*The Leading of Nicholas to His Tutor.*
XIV в.	14th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

51

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ С ЖИТИЕМ	ST NICHOLAS OF ZARAISK WITH SCENES FROM HIS LIFE
Клеймо:	Border scene:
Избавление Дмитрия со дна моря.	*The Saving of Demetrius from the Bottom of the Sea.*
XIV в.	14th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

52

БОРИС И ГЛЕБ С ЖИТИЕМ	SS BORIS AND GLEB WITH SCENES FROM THEIR LIVES
XIV в.	14th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

53

БОРИС И ГЛЕБ С ЖИТИЕМ	SS BORIS AND GLEB WITH SCENES FROM THEIR LIVES
Клеймо:	Border scene:
Борис видит сон о смерти своей.	*Boris Dreams about His Death.*
XIV в.	14th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

54

НИКОЛА С ЖИТИЕМ	ST NICHOLAS WITH SCENES FROM HIS LIFE
Клеймо:	Border scene:
Явление епарху Евлавию.	*The Appearance to the Eparch Eulavius.*
Конец XIV в.	Late 14th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

55

НИКОЛА С ЖИТИЕМ	ST NICHOLAS WITH SCENES FROM HIS LIFE
Клеймо:	Border scene:
Явление мужам в темнице.	*The Appearance to the Men in the Dungeon.*
Конец XIV в.	Late 14th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

56

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ	ST GEORGE AND THE DRAGON
Конец XIV в.	Late 14th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

57

ИЛЬЯ ПРОРОК	THE PROPHET ELIJAH
Начало XV в.	Early 15h century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

58

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ С ЖИТИЕМ	ST NICHOLAS OF ZARAISK WITH SCENES FROM HIS LIFE
Фрагмент.	Detail.
XIV в.	14th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

59

Феофан Грек	Theophanes the Greek
БОГОМАТЕРЬ	THE VIRGIN
Фрагмент.	Detail.
1405.	1405. Icon from the *Deesis Range* of the iconostasis of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin.
Икона деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля.	

60

Феофан Грек	Theophanes the Greek
ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ	ST BASIL THE GREAT
1405.	1405. Icon from the *Deesis Renge* of the iconostasis of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin.
Икона деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля.	

61

Феофан Грек — Theophanes the Greek
БОГОМАТЕРЬ — THE VIRGIN
1405. Икона деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. — 1405. Icon from the *Deesis Range* of the iconostasis of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin.

62

Феофан Грек и его школа — Theophanes the Greek and His School
УСПЕНИЕ — THE DORMITION
Оборот иконы «Богоматерь Донская». — The reverse of the *Virgin of the Don* icon.
Конец XIV в. — Late 14th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow.

63

Феофан Грек и его школа — Theophanes the Greek and His School
БОГОМАТЕРЬ ДОНСКАЯ — THE VIRGIN OF THE DON
Фрагмент. — Detail.
Конец XIV в. — Late 14th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow.

64

Феофан Грек (?) — Theophanes the Greek (?)
ПРЕОБРАЖЕНИЕ — THE TRANSFIGURATION
Начало XV в. — Early 15th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow.

65

Феофан Грек (?) — Theophanes the Greek (?)
ПРЕОБРАЖЕНИЕ — THE TRANSFIGURATION
Фрагмент. — Detail.
Начало XV в. — Early 15th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow.

66

Феофан Грек — Theophanes the Greek
ПАВЕЛ — ST PAUL
1405. Икона деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. — 1405. Icon from the *Deesis Range* of the iconostasis of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin.

67

Андрей Рублев — Andrei Rublev
ТРОИЦА — THE OLD TESTAMENT TRINITY
Фрагмент. — Detail.
Начало XV в. — Early 15th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow.

68

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ С ЖИТИЕМ — THE ARCHANGEL MICHAEL WITH SCENES OF HIS ACTS
Средник. — Centre panel.
Начало XV в. — Early 15th century.
Архангельский собор Московского Кремля. — The Cathedral of the Archangel Michael of the Moscow Kremlin.

69

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ С ЖИТИЕМ — THE ARCHANGEL MICHAEL WITH SCENES OF HIS ACTS
Клеймо: Покаяние пророка Давида. — Border scene: *The Penance of King David.*
Начало XV в. — Early 15th century.
Архангельский собор Московского Кремля. — The Cathedral of the Archangel Michael of the Moscow Kremlin.

70

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ С ЖИТИЕМ — THE ARCHANGEL MICHAEL WITH SCENES OF HIS ACTS
Клеймо: Побиение войска ассирийского. — Border scene: *The Defeat of the Assyrian Host.*
Начало XV в. — Early 15th century.
Архангельский собор Московского Кремля. — The Cathedral of the Archangel Michael of the Moscow Kremlin.

71

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ С ЖИТИЕМ — THE ARCHANGEL MICHAEL WITH SCENES OF HIS ACTS
Клеймо: Борьба Иакова с ангелом. — Border scene: *Jacob and the Angel.*
Начало XV в. — Early 15th century.
Архангельский собор Московского Кремля. — The Cathedral of the Archangel Michael of the Moscow Kremlin.

72

ЦАРСКИЕ ВРАТА — THE ROYAL DOORS
Фрагмент: Ангел из «Благовещения». — Detail: The Angel from the *Annunciation.*
Начало XV в. — Early 15th century.
Загорский историко-художественный музей-заповедник, Загорск. — Art Museum and Ancient Monument, Zagorsk.

73

ПРАЗДНИКИ — CHURCH FEASTS
Фрагмент: Рождество Христово. — Detail: *The Nativity of Christ.*
Конец XIV в. — Late 14th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow.

74

ВХОД В ИЕРУСАЛИМ — THE ENTRY INTO JERUSALEM
1405. Икона праздничного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. — 1405. Icon from the *Church Feasts Range* of the iconostasis of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin.

75

ВХОД В ИЕРУСАЛИМ — THE ENTRY INTO JERUSALEM
Фрагмент. — Detail.
1405. Икона праздничного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. — 1405. Icon from the *Church Feasts Range* of the iconostasis of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin.

76

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО — THE NATIVITY OF CHRIST
Фрагмент. — Detail.
1405. Икона праздничного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. — 1405. Icon from the *Church Feasts Range* of the iconostasis of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin.

77

ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ — THE RAISING OF LAZARUS
Фрагмент. — Detail.
1405. Икона праздничного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. — 1405. Icon from the *Church Feasts Range* of the iconostasis of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin.

78

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ — THE ARCHANGEL MICHAEL
1405. Икона деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. — 1405. Icon from the *Deesis Range* of the iconostasis of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin.

79

ПРЕОБРАЖЕНИЕ — THE TRANSFIGURATION
1405. Икона праздничного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. — 1405. Icon from the *Church Feasts Range* of the iconostasis of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin.

80

Андрей Рублев — Andrei Rublev
СПАС — THE SAVIOUR
Фрагмент. — Detail.
Начало XV в. — Early 15th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow.

81

Андрей Рублев — Andrei Rublev
АПОСТОЛ ПАВЕЛ — THE APOSTLE PAUL
Фрагмент. — Detail.
Начало XV в. — Early 15th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow.

82

Андрей Рублев — Andrei Rublev
ТРОИЦА — THE OLD TESTAMENT TRINITY
Начало XV в. — Early 15th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow.

83

Андрей Рублев — Andrei Rublev
ТРОИЦА — THE OLD TESTAMENT TRINITY
Фрагмент. — Detail.
Начало XV в. — Early 15th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow.

84

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО — THE NATIVITY OF CHRIST
Фрагмент. — Detail.
Начало XV в. — Early 15th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow.

85

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО — THE NATIVITY OF CHRIST
Фрагмент. — Detail.
Начало XV в. — Early 15th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow.

86

БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ — THE VIRGIN HODIGITRIA
Середина XV в. — Mid-15th century.
Третьяковская галерея, Москва. — Tretyakov Gallery, Moscow

87

ДАНИИЛ ВО РВУ ЛЬВИНОМ — DANIEL IN THE LION'S DEN
XVI в. — 16th century.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород. — Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

88

ПРОРОКИ ДАНИИЛ, ДАВИД И СОЛОМОН	THE PROPHETS DANIEL, DAVID AND SOLOMON
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

89

БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ	THE VIRGIN OF THE SIGN
Конец XV в.	Late 15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

90

ПРОРОК ИЕЗЕКИИЛЬ	THE PROPHET EZEKIEL
Конец XV в.	Late 15th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

91

УСПЕНИЕ	THE DORMITION
XVI в.	16th century.
Эрмитаж, Ленинград.	The Hermitage, Leningrad.

92

ЦАРСКИЕ ВРАТА	THE ROYAL DOORS
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

93

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ	ST GEORGE AND THE DRAGON
Начало XVI в.	Early 16th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

94

АПОСТОЛ ПЕТР	THE APOSTLE PETER
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

95

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ	THE ARCHANGEL MICHAEL
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

96

БОГОМАТЕРЬ	THE VIRGN
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

97

СПАС НА ПРЕСТОЛЕ	THE SAVIOUR ENTHRONED
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

98

ИОАНН ПРЕДТЕЧА	ST JOHN THE BAPTIST
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

99

АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ	THE ARCHANGEL GABRIEL
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

100

АПОСТОЛ ПАВЕЛ	THE APOSTLE PAUL
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

101

Дионисий	Dionysius
АРХАНГЕЛ МИХАИЛ	THE ARCHANGEL MICHAEL,
Около 1502 г.	*c.* 1502.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

102

Дионисий	Dionysius
БОГОМАТЕРЬ	THE VIRGIN
Около 1502 г.	*c.* 1502.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

103

Дионисий	Dionysius
ИОАНН ПРЕДТЕЧА	ST JOHN THE BAPTIST
Около 1502 г.	*c.* 1502.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

104

Дионисий	Dionysius
АПОСТОЛ ПАВЕЛ	THE APOSTLE PAUL
Около 1502 г.	*c.* 1502.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

105

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ	THE ARCHANGEL MICHAEL
Около 1500 г.	*c.* 1500.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

106

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ	THE ARCHANGEL MICHAEL
1516.	1516.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

107

МОЛЯЩИЕСЯ НОВГОРОДЦЫ	THE PRAYING NOVGORODIANS
XV в. (около 1467 г. ?)	15th century (*c.* 1467 ?)
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.	Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

108

ПРОРОКИ ДАНИИЛ, ДАВИД И СОЛОМОН	THE PROPHETS DANIEL, DAVID AND SOLOMON
Фрагмент.	Detail.
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

109

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО	THE NATIVITY OF CHRIST
Первая половина XV в.	First half 15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

110

ФЛОР, ИАКОВ И ЛАВР	SS FLORUS, JACOB AND LAURUS
Конец XIV—начало XV в.	Late 14th–early 15th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

111

ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ С ЖИТИЕМ	ST DEMETRIUS OF THESSALONICA WITH SCENES FROM HIS LIFE
Начало XV в.	Early 15th century.
Эрмитаж, Ленинград.	Hermitage, Leningrad.

112

УСПЕНИЕ	THE DORMITION
Начало XV в.	Early 15th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

113

СТРАШНЫЙ СУД	THE LAST JUDGEMENT
Середина XV в.	Mid-15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

114

БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ (Чудо от иконы «Знамение»).	THE BATTLE OF THE NOVGORODIANS WITH THE SUZDALIANS *(The Miracle Worked by the Icon of the Virgin of the Sign.)*
Середина XV в.	Mid-15th century.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.	Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

115

СТРАШНЫЙ СУД	THE LAST JUDGEMENT
Фрагмент.	Detail.
Середина XV в.	Mid-15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

116

БИТВА НОВГОРОДЦЕВ С СУЗДАЛЬЦАМИ (Чудо от иконы «Знамение»).	THE BATTLE OF THE NOVGORODIANS WITH THE SUZDALIANS *(The Miracle Worked by the Icon of the Virgin of the Sign.)*
Фрагмент.	Detail.
Середина XV в.	Mid-15th century.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.	Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

117

БИЧЕВАНИЕ ХРИСТА.	THE FLAGELLATION OF CHRIST.
ВЗЯТИЕ ПОД СТРАЖУ.	TAKING OF CHRIST INTO CAPTIVITY.
НЕСЕНИЕ КРЕСТА.	BEARING THE CROSS.
РАСПЯТИЕ	THE CRUCIFIXION
Конец XV в.	Late 15th century.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.	Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

118

ПОХВАЛА БОГОРОДИЦЫ	THE EXALTATION OF THE VIRGIN
Двусторонняя таблетка.	Two-sided tablet.
Вторая половина XV в.	Second half 15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

119

ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ	SS FLORUS AND LAURUS
Фрагмент.	Detail.
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

120

ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ	SS FLORUS AND LAURUS
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

121

ГЕОРГИЙ ПЕШИЙ	ST GEORGE ON FOOT
XV в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.	15th century. Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

122

ФЕДОР СТРАТИЛАТ С ЖИТИЕМ	ST THEODORE STRATILATES WITH SCENES FROM HIS LIFE
Средник.	Centre panel.
Конец XV в.	Late 15th century.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.	Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

123

НЕВЕРИЕ ФОМЫ	THE INCREDULITY OF THOMAS
Конец XV в.	Late 15th century.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.	Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

124

ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ	THE RAISING OF LAZARUS
XV в.	15th century
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

125

ФЕДОР СТРАТИЛАТ С ЖИТИЕМ	THE THEODORE STRATILATES WITH SCENES FROM HIS LIFE
Клеймо: Снятие Федора со креста и его исцеление ангелом.	Border scene: *The Deposition of St Theodore and His Healing by the Angel.*
Конец XV в.	Late 15th century.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.	Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

126

ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА С ЖИТИЕМ	ST PARASKEVA PYATNITSA WITH SCENES FROM HER LIFE
Фрагмент.	Detail.
XIV—XV вв.	14th–15th century.
Исторический музей, Москва.	History Museum, Moscow.

127

ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ	ST DEMETRIUS OF THESSALONICA
XV в.	15th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

128

АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ	THE ARCHANGEL GABRIEL
XIV в.	14th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

129

ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ИЛЬИ ПРОРОКА	THE PROPHET ELIJAH AND THE FIERY CHARIOT
XIV в.	14th century.
Исторический музей, Москва.	History Museum, Moscow.

130

ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ: ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА, ГРИГОРИЙ БОГОСЛОВ, ИОАНН ЗЛАТОУСТ, ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ	SELECTED SAINTS: PARASKEVA PYATNITSA, GREGORY THE THEOLOGIAN, JOHN CHRYSOSTOM, BASIL THE GREAT
Фрагмент.	Detail.
XV в.	15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

131

РОЖДЕСТВО БОГОМАТЕРИ С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ	THE NATIVITY OF THE VIRGIN WITH SELECTED SAINTS
XIV—XV вв.	14th–15th century.
Собрание П. Корина, Москва.	The P. Korin collection, Moscow.

132

СОШЕСТВИЕ ВО АД	THE ANASTASIS *(The Descent Into Hell.)*
Фрагмент.	Detail.
XV в.	15th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

133

СОБОР БОГОМАТЕРИ	THE SYNAXIS OF THE VIRGIN
Вторая половина XIV в.	Second half 14th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

134

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ	THE NATIVITY OF CHRIST WITH SELECTED SAINTS
XV—XVI вв.	15th–16th century.
Псковский историко-художественный музей, Псков.	Art Museum, Pskov.

135

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ	THE NATIVITY OF CHRIST WITH SELECTED SAINTS
Фрагмент.	Detail.
XV—XVI вв.	15th–16th century.
Псковский историко-художественный музей, Псков.	Art Museum, Pskov.

136

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ	THE NATIVITY OF CHRIST WITH SELECTED SAINTS
Фрагмент.	Detail.
XV—XVI вв.	15th–16th century.
Псковский историко-художественный музей, Псков.	Art Museum, Pskov.

137

СОБОР БОГОМАТЕРИ	THE SYNAXIS OF THE VIRGIN
Фрагмент.	Detail.
Вторая половина XIV в.	Second half 14th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

138

ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ	THE ENTOMBMENT
Фрагмент.	Detail.
Конец XV в.	Late 15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

139

СОШЕСТВИЕ ВО АД	THE ANASTASIS *(The Descent Into Hell.)*
Конец XV в.	Late 15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

140

ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ	THE ENTOMBMENT
Конец XV в.	Late 15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

141

БОГОМАТЕРЬ ПЕТРОВСКАЯ	THE PETROVSKAYA VIRGIN
XIV в.	14th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

142

ЦАРСКИЕ ВРАТА	THE ROYAL DOORS
Фрагмент: Богоматерь из «Благовещения».	Detail: The Virgin from the *Annunciation.*
XV—XVI вв.	15th–16th century.
Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.	Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow.

143

ФЛОР, ЛАВР, ВЛАСИЙ И МОДЕСТ	SS FLORUS, LAURUS, BLAISE AND MODESTE
XV в.	15th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

144

ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ, ВЛАСИЙ, СПИРИДОНИЙ	SS FLOURS AND LAURUS, BLAISE, SPIRIDONIUS
Фрагмент.	Detail.
XV—начало XVI в.	15th–early 16th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Musem, Leningrad.

145

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ С ЖИТИЕМ	ST NICHOLAS OF ZARAISK WITH SCENES FROM HIS LIFE
Клеймо: Рождение Николы.	Border scene: *The Nativity of Nicholas.*
XIV—XV вв.	14th–15th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

146

ИОАНН ЗЛАТОУСТ	ST JOHN CHRYSOSTOM
XVI в.	16th century.
Архангельский музей изобразительных искусств, Архангельск.	Museum of Fine Arts, Arkhangelsk.

147

НИКОЛА ОПЛЕЧНЫЙ, ДЕИСУС И ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ НА ПОЛЯХ	ST NICHOLAS (HEAD AND SHOULDER), THE DEESIS AND SELECTED SAINTS ON MARGINS
XVI в.	16th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

148

ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ	SS FLORUS AND LAURUS
XVII в.	17th century.
Музей изобразительного и прикладного искусства, Смоленск.	Museum of Fine and Applied Arts, Smolensk.

149

ИЛЬЯ ПРОРОК	THE PROPHET ELIJAH
XVI в.	16th century.
Русский музей, Ленинград.	Russian Museum, Leningrad.

150

Дионисий	Dionysius
АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ С ЖИТИЕМ	ST ALEXIUS, METROPOLITAN OF MOSCOW, WITH SCENES FROM HIS LIFE
Фрагмент.	Detail.
Конец XV в.	Late 15th century.
Третьяковская галерея, Москва.	Tretyakov Gallery, Moscow.

151

Дионисий
АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Рождение Елевферия-Алексия.
Конец XV в.
Третьяковская галерея, Москва.

Dionysius
ST ALEXIUS, METROPOLITAN OF MOSCOW, WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *The Birth of Elevfery-Alexius.*
Late 15th century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

152

Дионисий
АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Обретение мощей.
Конец XV в.
Третьяковская галерея, Москва.

Dionysius
ST ALEXIUS, METROPOLITAN OF MOSCOW, WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *The Discovery of the Remains.*
Late 15h century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

153

Дионисий
АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Чудо об умершем младенце.
Конец XV в.
Третьяковская галерея, Москва.

Dionysius
ST ALEXIUS, METROPOLITAN OF MOSCOW, WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *The Miracle Worked Over the Deceased Infant.*
Late 15th century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

154

Дионисий
АЛЕКСИЙ МИТРОПОЛИТ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Чудо об умершем младенце.
Конец XV в.
Третьяковская галерея, Москва.

Dionysius
ST ALEXIUS METROPOLITAN OF MOSCOW, WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *The Miracle Worked Over the Deceased Infant.*
Late 15th century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

155

Дионисий
РАСПЯТИЕ
Фрагмент.
Около 1500 г.
Третьяковская галерея, Москва.

Dionysius
THE CRUCIFIXION
Detail.
c. 1500.
Tretyakov Gallery, Moscow.

156

Дионисий
РАСПЯТИЕ
Около 1500 г.
Третьяковская галерея, Москва.

Dionysius
THE CRUCIFIXION
c. 1500.
Tretyakov Gallery, Moscow.

157

Школа Дионисия
ШЕСТОДНЕВ
Около 1500 г.
Третьяковская галерея, Москва.

School of Dionysius
THE HEXAMERON
c. 1500.
Tretyakov Gallery, Moscow.

158

Школа Дионисия
ШЕСТОДНЕВ
Фрагмент.
Около 1500 г.
Третьяковская галерея, Москва.

School of Dionysius
THE HEXAMERON
Detail.
c. 1500.
Tretyakov Gallery, Moscow.

159

АПОКАЛИПСИС
Около 1500 г.
Успенский собор Московского Кремля.

THE APOCALYPSE
c. 1500.
The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin.

160

АПОКАЛИПСИС
Фрагмент.
Около 1500 г.
Успенский собор Московского Кремля.

THE APOCALYPSE
Detail.
c. 1090.
The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin.

161

АПОКАЛИПСИС
Фрагмент.
Около 1500 г.
Успенский собор Московского Кремля.

THE APOCALYPSE
Detail.
c. 1500.
The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin.

162

АПОКАЛИПСИС
Фрагмент.
Около 1500 г.
Успенский собор Московского Кремля.

THE APOCALYPSE
Detail.
c. 1500.
The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin.

163

«О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»
Около 1500 г.
Успенский собор Московского Кремля.

"IN THEE REJOICETH"
c. 1500.
The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin.

164

Школа Дионисия
УВЕРЕНИЕ ФОМЫ
Около 1500 г.
Третьяковская галерея, Москва.

School of Dionysius
THE INCREDULITY OF THOMAS
c. 1500.
Tretyakov Gallery, Moscow.

165

Дионисий
ГРИГОРИЙ БОГОСЛОВ
Около 1502 г.
Русский музей, Ленинград.

Dionysius
ST GREGORY THE THEOLOGIAN
c. 1502.
Russian Museum, Leningrad.

166

ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА
XVI в.
Русский музей, Ленинград.

ST PARASKEVA PYATNITSA
16th century.
Russian Museum, Leningrad.

167

ПОКРОВ
Начало XVI в.
Русский музей, Ленинград.

THE INTERCESSION
Early 16th century.
Russian Museum, Leningrad.

168

ПОКРОВ
Фрагмент.
Начало XVI в.
Русский музей, Ленинград.

THE INTERCESSION
Detail.
Early 16th century.
Russian Museum, Leningrad.

169

«О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»
Фрагмент.
Начало XVI в.
Третьяковская галерея, Москва.

"IN THEE REJOICETH"
Detail.
Early 16th century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

170

«О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»
Фрагмент.
Начало XVI в.
Третьяковская галерея, Москва.

"IN THEE REJOICETH"
Detail.
Early 16th century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

171

ГЕОРГИЙ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Колесование святого.
Начало XVI в.
Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.

ST GEORGE WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *The Breaking on the Wheel of St George.*
Early 16th century.
Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow.

172

НЕЧЕСТИВЕЦ СТРЕЛЯЕТ В ИКОНУ ГЕОРГИЯ
Начало XVI в.
Русский музей, Ленинград.

THE INFIDEL SHOOTING AT THE ICON OF ST GEORGE
Early 16th century.
Russian Museum, Leningrad.

173

ВЛАДИМИР, БОРИС И ГЛЕБ С ЖИТИЕМ БОРИСА И ГЛЕБА
Клеймо: Тайное погребение Владимира.
Начало XVI в.
Третьяковская галерея, Москва.

SS VLADIMIR, BORIS AND GLEB WITH SCENES FROM THE LIVES OF SȘ BORIS AND GLEB
Border scene: *The Secret Burial of Vladimir.*
Early 16th century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

174

ВЛАДИМИР, БОРИС И ГЛЕБ С ЖИТИЕМ БОРИСА И ГЛЕБА
Клеймо: Борис молится перед шатром.
Начало XVI в.
Третьяковская галерея, Москва.

SS VLADIMIR, BORIS AND GLEB WITH SCENES FROM THE LIVES OF SS BORIS AND GLEB
Border scene: *Boris Praying Outside the Tent.*
Early 16th century.
Tretyakov Gallery, Moscow.

175

ИОАНН БОГОСЛОВ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Романа и Иоанн.
Начало XVI в.
Вологодский краеведческий музей, Вологда.

ST JOHN THE THEOLOGIAN WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *Romana and St John.*
Early 16th century.
Museum of Local Studies, Vologda.

176

ИОАНН БОГОСЛОВ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Избиение Иоанна.
Начало XVI в.
Вологодский краеведческий музей, Вологда.

ST JOHN THE THEOLOGIAN WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *The Flagellation of St. John.*
Early 16th century.
Museum of Local Studies, Vologda.

177

ПЕТР И ПАВЕЛ С ЖИТИЕМ
XVI в.
Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

SS PETER AND PAUL WITH SCENES FROM THEIR LIVES
16th century.
Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

178

ПЕТР И ПАВЕЛ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Павел на море.
XVI в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.

SS PETER AND PAUL WITH SCENES FROM THEIR LIVES
Border scene: *St Paul at Sea.*
16th century. Museum of Architecture and Ancient Monument, Novgorod.

179

НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Никола изгоняет беса.
Начало XVI в. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.

ST NICHOLAS OF ZARAISK WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *Nicholas Exorcises the Devil.*
Early 16th century. Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow.

180

ИОАНН БОГОСЛОВ С ЖИТИЕМ
Клеймо: Работные люди копают землю.
XVI в. Суздальский историко-художественный музей, Суздаль.

ST JOHN THE THEOLOGIAN WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *Labourers Digging the Earth.*
16th century. Art History Museum, Suzdal.

181

ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ИЛЬИ ПРОРОКА С ЖИТИЕМ
Средник.
XVI в. Третьяковская галерея, Москва.

THE PROPHET ELIJAH AND THE FIERY CHARIOT, WITH SCENES FROM THE LIFE OF THE PROPHET
Centre panel.
16th century. Tretyakov Gallery, Moscow.

182

ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА
XVI в. Национальный музей, Стокгольм.

ST PARASKEVA PYATNITSA
16th century. National Museum, Stockholm.

183

ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ С ЖИТИЕМ МАРИИ
Клеймо: Моление о посохах.
XVI в. Третьяковская галерея, Москва.

THE PRESENTATION IN THE TEMPLE WITH SCENES FROM THE LIFE OF THE VIRGIN
Border scene: *Prayer About the Croziers.*
16th century. Tretyakov Gallery, Moscow.

184

НИКОЛА С ЖИТИЕМ
Клеймо: Никола является трем мужам в темнице.
XVI в. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.

ST NICHOLAS WITH SCENES FROM HIS LIFE
Border scene: *St Nicholas Appears to the Three Men in the Dungeon.*
16th century. Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow.

185

ВИДЕНИЕ ИОАННА ЛЕСТВИЧНИКА
Первая половина XVI в. Русский музей, Ленинград.

THE VISION OF ST JOHN GLIMACUS
First half 16th century. Russian Museum, Leningrad.

186

СИМЕОН ПРАВЕДНЫЙ
Середина XVI в. Третьяковская галерея, Москва.

ST SIMON THE PIOUS
Mid-16th century. Tretyakov Gallery, Moscow.

187

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Фрагмент.
Конец XV в. Третьяковская галерея, Москва.

ST GEORGE AND THE DRAGON
Detail.
Late 15th century. Tretyakov Gallery, Moscow.

188

ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ
Фрагмент.
XVI в. Собрание П. Корина, Москва.

ST GEORGE AND THE DRAGON
Detail.
16th century. The P. Korin collection, Moscow.

189

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ
XVI в. Рыбинский историко-художественный музей, Рыбинск.

THE ARCHANGEL MICHAEL
16th century. Art History Museum, Rybinsk.

190

ИОАНН ПРЕДТЕЧА
XVI в. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.

ST JOHN THE BAPTIST
16th century. Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow.

191

ЧЕТЫРЕХЧАСТНАЯ ИКОНА
Фрагмент.
1547–1554. Благовещенский собор Московского Кремля.

FOUR-PART ICON
Detail.
1547–1554. The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin.

192

ЦЕРКОВЬ ВОИНСТВУЮЩАЯ
Фрагмент.
1550-е гг. Третьяковская галерея, Москва.

THE CHURCH MILITANT
Detail.
1550s. Tretyakov Gallery, Moscow.

193

ГЕРАСИМ СО ЛЬВОМ
Середина XVI в. Третьяковская галерея, Москва.

ST GERASIMUS AND THE LION
Mid-16th century. Tretyakov Gallery, Moscow.

194

ЧУДО ФЕДОРА ТИРОНА
Конец XVI в. Русский музей, Ленинград.

ST THEODORE TIRON
Late 16th century. Russian Museum, Leningrad.

195

Прокопий Чирин
НИКИТА-ВОИН
Конец XVI в. Третьяковская галерея, Москва.

Procopius Chirin
ST NICETAS THE WARRIOR
Late 16th century. Tretyakov Gallery, Moscow.

196

Никифор Савин
ОТЕЧЕСТВО
Средник.
Конец XVI–начало XVII в. Третьяковская галерея, Москва.

Nikifor Savin
THE NEW TESTAMENT TRINITY
Centre panel.
Late 16th–early 17th century. Tretyakov Gallery, Moscow.

197

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ-ВОЕВОДА
Середина XVII в. Собрание П. Корина, Москва.

THE ARCHISTRATEGUS MICHAEL
Mid-17th century. The P. Korin collection, Moscow.

198

Симон Ушаков
АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, ПОПИРАЮЩИЙ ДЬЯВОЛА
1676. Третьяковская галерея, Москва.

Simon Ushakov
THE ARCHANGEL MICHAEL TRAMPLING THE DEVIL UNDERFOOT
1676. Tretyakov Gallery, Moscow.

199

ОТЧЕ НАШ
Клеймо: «И не введи нас во искушение».
Последняя четверть XVII в. Русский музей, Ленинград.

"OUR FATHER"
Border scene *"Lead Us Not Into Temptation"*
Last quarter 17th century. Russian Museum, Leningrad.

200

АВРААМ
Середина XVII в. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва.

ABRAHAM
Mid-17th century. Andrei Rublev Museum of Early Russian Art, Moscow.

201

Тихон Филатьев
ИОАНН ПРЕДТЕЧА В ПУСТЫНЕ СО СЦЕНАМИ ЖИТИЯ
Фрагмент.
1689. Третьяковская галерея, Москва.

Tikhon Filatyev
ST JOHN THE BAPTIST IN THE WILDERNESS WITH SCENES FROM HIS LIFE
Detail.
1689. Tretyakov Gallery, Moscow.

202

ИЛЬЯ ПРОРОК С ЖИТИЕМ
Фрагмент.
Вторая половина XVII в. Церковь Ильи Пророка, Ярославль.

THE PROPHET ELIJAH WITH SCENES FROM HIS LIFE
Detail.
Second half 17th century. Church of the Prophet Elijah, Yaroslavl.

203

СИМВОЛ ВЕРЫ
Фрагмент.
Вторая половина XVII в. Музей «Коломенское», Москва.

THE SYMBOL OF FAITH
Detail.
Second half 12th century. *Kolomenskoye* Museum. Moscow.

МИХАИЛ ВЛАДИМИРОВИЧ АЛПАТОВ

ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНОПИСЬ

EARLY RUSSIAN ICON PAINTING

BY MIKHAIL VLADIMIROVICH ALPATOV

Редактор	Editor
Т. В. ЮРОВА	T. YUROVA
Художественный редактор	Art editor
М. Г. ЖУКОВ	M. ZHUKOV
Технический редактор	Technical editor
А. А. СИДОРОВА	A. SIDOROVA
Корректура цветных иллюстраций	Colour plates' control
С. И. КИРЬЯНОВОЙ	by. S. KIRYANOVA
Корректоры	Proof-readers
Н. А. МЕДВЕДЕВА	N. MEDVEDEVA
Т. М. МЕДВЕДОВСКАЯ	T. MEDVEDOVSKAYA

Подписано к печати 5/XI 1976 г.
А14386. Формат бумаги $70 \times 108^1/_8$.
Бумага для текста волюменизированная.
Бумага для иллюстраций мелованная матовая.
Условных печатных листов 58,1.
Учетно-издательских листов 47,01.
Тираж 25 000 экз. Издательский № 20688.
Заказ 20 026. (22-80).
Издательство «Искусство», 103009 Москва,
Собиновский пер., 3
Типография Кошут, Будапешт.